راجندر سنگھ بیدی

(ایک سماجی و تہذیبی مطالعہ)

ڈاکٹر سید محمود کاظمی

راجندر سنگھ بیدی

(ایک سماجی و تہذیبی مطالعہ)

ڈاکٹر سید محمود کاظمی

شعبۂ ترجمہ

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی۔ حیدر آباد

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

RAJINDER SINGH BEDI

(A Socio-Cultural Study)

by

Dr. Syed Mahmood Kazmi

Asst. Dircetor (Dept. of Tanslation)
Maulana Azad National Urdu University
Hyderabad

Year of Edition 2011
ISBN 978-81-8223-967-8
Price Rs. 250/-

نام کتاب	:	راجندر سنگھ بیدی (ایک سماجی وتہذیبی مطالعہ)
مصنف	:	ڈاکٹر سیّد محمود کاظمی
پہلی اشاعت	:	اکتوبر ۲۰۱۱ء
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	۲۵۰ روپے
مطبع	:	عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی ۶

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)
Ph: 23214465, 23216162, Fax: 0091-11-23211540
E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com
Website: www.ephbooks.com

انتساب

ابو اور امی کے نام

جن کی تربیت اور دعاؤں نے اس مقام تک پہنچایا

محمود کاظمی

"............ جب کوئی واقعہ، مشاہدے میں آتا ہے تو میں
اسے من وعن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا، بلکہ حقیقت اور تخیل
کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے، اسے احاطۂ تحریر میں لانے
کی سعی کرتا ہوں۔ میرے خیال میں اظہارِ حقیقت کے لیے ایک
رومانی نقطہ نظر کی ضرورت ہے۔ بلکہ مشاہدے کے بعد، پیش
کرنے کے انداز کے متعلق سوچنا، بجائے خود کسی حد تک رومانی
طرزِ عمل ہے اور اس اعتبار سے، مطلق حقیقت نگاری بحیثیت فن
غیر موزوں ہے.........."

راجندر سنگھ بیدی

فہرست

اس مقالے پر راقم کو یونیورسٹی آف الہ آباد نے
ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری عطا کی۔

حرف آغاز

بیدی، کرشن چندر اور منٹو کے مثلث میں بیدی ایسے کہانی کار کی حیثیت رکھتے ہیں جنھوں نے کرشن چندر اور منٹو کے مقابلے میں بے حد کم لکھا۔ اس لیے افسانے کے قاری سے ان کی ملاقات زیادہ نہیں ہوسکی اور اسی وجہ سے ان کی کہانیوں کے بارے میں بہت کم لکھا گیا۔ لیکن بیدی کے تعلق سے کم توجہی کا یہ محض ایک سبب قرار دیا جاسکتا ہے۔ ناقدین ادب کی بیدی پر قابل ذکر توجہ نہ دینے کی اور بھی کئی وجوہات ہیں۔ مثلاً بیدی کے برعکس کرشن چندر اور منٹو نے زبان و بیان کے بنے بنائے ڈھانچے کو توڑنا یا اس میں تبدیلی لانا مناسب نہ سمجھا۔ اگر کرشن چندر کی خلاقانہ و شاعرانہ نثر قاری کے دل و دماغ کو بہ آسانی اپنی گرفت میں لے لیا کرتی تھی تو منٹو کا بات کہنے کا دوٹوک انداز بے پناہ تاثر رکھتا تھا۔ اس کے برعکس بیدی نے نسبتاً الجھا ہوا اور استعاراتی انداز بیان اختیار کیا۔ انھوں نے زبان کو سنوارنے کے معاملے میں بھی زیادہ دلچسپی نہیں لی۔ نظیر اکبر آبادی کی طرح انھوں نے الفاظ بازار سے اٹھائے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا مشہور افسانہ ''گرم کوٹ'' ماہنامہ ''ہمایوں'' میں اشاعت سے محروم رہا۔ سب سے اہم وجہ بیدی کے سلسلے میں کم توجہی کی یہ رہی ہے کہ انھوں نے زندگی اور سماج کا مطالعہ اس کی اجتماعیت میں نہیں کیا اور سماجی حقیقت نگاری کے لیے عام ڈگر سے ہٹ کر راہ نکالی۔ انھوں نے انسانوں کے باہمی رشتوں، وابستگیوں، علیحدگیوں اور رفاقتوں کی بنیاد میں کارفرما ان تمدنی، تہذیبی و سماجی عوامل کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی جو انسان کے سماجی رویہ کو مختلف النوع جہات عطا کرتے ہیں۔ انسانوں کی باہمی وابستگیوں اور علیحدگیوں کی منطق سیدھی اور ستواں نہیں ہوتی بلکہ پیچیدہ جذبات و احساسات اور مختلف النوع خیالات کے سبب یہ مسلسل تغیر و تبدل کے مرحلے سے گزرتی رہتی ہے۔ لہٰذا

زندگی اور سماج کے حوالے سے جذبہ' رویہ اور عمل کا مطالعہ ومشاہدہ اور پھر اس کی فنی پیش کش ایک ادیب کے لیے آگ کا دریا عبور کرنے کی مانند ہے۔ اس تخلیقی عمل میں گہرے سماجی و تہذیبی مشاہدے کے ساتھ ہی انسانی نفسیات کے پیچ وخم اور جذبات وخیالات کے مدوجزر سے فنکار کی مکمل واقفیت لازمی ہے ورنہ کچھ پانے سے زیادہ بہت کچھ کھونے کا خطرہ لاحق رہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نازک اور الجھی ہوئی صورت حال سے بندھے ٹکے تخلیقی وفنی اصولوں کے سہارے عہدہ برآ نہیں ہوا جاسکتا۔ بیدی اس حقیقت سے واقف تھے۔ انھوں نے ضرورت پڑنے پر زبان اور اسلوب بیان کے مروجہ سانچوں کو توڑا بھی اور نئے سانچے بنائے بھی۔ انہوں نے انسانی نفسیات' جذبہ اور عمل کے فنی تجزیے کے لیے سماجی وتہذیبی محرکات کے مطالعے سے صرف نظر نہیں کیا۔ اپنی بات مؤثر طریقے سے کہنے کے لیے انہوں نے اساطیری اور استعاراتی انداز بیان اختیار کیا۔ فنی وتخلیقی سطح پر اپنا ایک الگ Structure بنانے کی اس کوشش نے بیدی کی نگارشات کو منفرد ادبی شناخت کا حامل بنایا ہے۔ اپنی اسی انفرادیت کی وجہ سے بیدی کے افسانے جدید علامتی' استعاراتی اور تمثیلی کہانی کے مختلف رجحانات اور رویوں کی توسیعی شکل قرار پاتے ہیں۔ ان کی کہانیوں اور ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' کا یہی علامتی' استعاراتی اور اساطیری انداز بیان انہیں ایک مشکل پسند تخلیق کار کی حیثیت سے سامنے لاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کے اوپر بحیثیت کہانی کار ان کے مرتبے کو دیکھتے ہوئے بہت کم لکھا گیا ہے۔

مندرجہ بالا وجوہات کی بناء پر میرا مقصد بنیادی طور پر ایک تنقیدی مقالہ پیش کرنا تھا کیونکہ بیدی سے متعلق حقائق ہمارے سامنے ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کی تخلیقات کا صحت مند تنقیدی نقطۂ نگاہ سے تجزیہ کیا جائے تا کہ افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کے مقام ومرتبے کا تعین ہو سکے۔

افسانہ چونکہ ادب کی ایک شاخ ہونے کی حیثیت سے نہ صرف یہ کہ عکس حیات ہے بلکہ نقد حیات بھی ہے۔ اسی لیے راقم الحروف نے بیدی کے افسانوں اور ان کے ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' میں زندگی اور معاشرے کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کو مطالعے کی بنیاد

بنایا۔ بیدی کی تخلیقات کا یہ جائزہ تہذیبی و ثقافتی نقطۂ نظر کا حامل ہے نہ کہ استعاراتی و اساطیری۔ لیکن اس ضمن میں، میں یہ عرض کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ علم وفن اور شعروادب کے ساتھ ساتھ مذہب، روایات، عقائد، اساطیری تصورات وغیرہ سبھی کی جڑیں ہماری سماجی و تہذیبی زندگی کی زمین میں گہرائی تک جاتی ہیں۔ میں نے اس بات کی طرف خاص توجہ دی ہے کہ بیدی کی نگارشات کے اس تہذیبی وثقافتی جائزے سے ان کا سماجی وتہذیبی شعور واضح طور پر سامنے آجائے۔

مقالے کے آغاز میں راقم الحروف نے اس اہم مسئلہ پر بحث کر کے کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کی ہے کہ افسانہ سماجی حقیقت نگاری کے اہم فرض سے کس حد تک اور کس طرح عہدہ برآ ہوسکتا ہے یا سماجی تنقید کے معتبر ترین وسیلہ کی حیثیت اسے کب اور کس طرح حاصل ہوسکتی ہے۔ اسی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے راقم الحروف نے سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے اردو افسانے کی اب تک کی روایت کا جائزہ لیا ہے۔ ایک اور اہم سوال یہ ہے کہ افسانہ عکس حیات اور نقد حیات کس طرح بنتا ہے اور سماجیات کے ماہر کی سماجی تنقید سے ایک تخلیق کار کی سماجی حقیقت نگاری کس طرح زیادہ بہتر اور مؤثر ہے۔ مقالے کے پہلے باب میں اس سوال کا جواب تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

مقالے کا دوسرا باب بیدی کے افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی سے متعلق ہے۔ راقم الحروف نے حتی المقدور بیدی کی سبھی کہانیوں کو پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ان افسانوں کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ ان میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی پورے طور پر موجود ہے۔ بحیثیت سماجی حقیقت نگار بیدی اس نکتہ سے بخوبی واقف ہیں کہ انسانوں کے سماجی وتہذیبی رویے کے پیچھے مخصوص معاشرتی اقدار ہوتی ہیں جن کی تشکیل میں مذہب، عقائد، روایات، ادب، اساطیر اور علاقائی خصوصیات کا اہم کردار ہوتا ہے۔

کسی بھی کہانی کی تخلیق میں کرداروں کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ کیونکہ کہانی قصے کی ایک شاخ ہے اور قصہ کرداروں کے بغیر نہیں بیان کیا جاسکتا۔ ایک کہانی کار مختلف

طرح کے کرداروں کی تخلیق کرتا ہے۔ ان سبھی کرداروں کو ایک مخصوص سماجی و تہذیبی پس منظر عطا کرتا ہے۔ اس کے یہ کردار کسی سماج اور اس کے معاشرتی ڈھانچے کی مختلف پرتوں کے عکاس بنتے ہیں۔ اس طرح کرداروں کی فطری پیش کش کے ذریعہ وہ کسی مخصوص سماج اور تہذیب کو زندہ کر دیتا ہے۔

اردو افسانے کی روایت کا جائزہ لیتے وقت پریم چند کے بعد بیدی ایسے افسانہ نگار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں جن کے افسانوں میں واقعہ سازی سے زیادہ کردار سازی پر توجہ دی گئی ہے۔ بیدی کے کردار زیادہ تر متوسط طبقے سے لیے گئے ہیں۔ یہ کردار بچے بھی ہیں، بوڑھے بھی، جوان بھی، مرد بھی اور عورت بھی۔ خصوصاً ان کے نسوانی کردار فنی طور پر زیادہ بالیدہ اور متحرک ہیں۔ بیدی کے یہ سبھی کردار اپنے معاشرتی اور تہذیبی پس منظر کے باعث اپنی ایک الگ پہچان بناتے ہیں۔ انہوں نے کردار سازی میں کرداروں کی نفسیات اور ذہنی وجذباتی کیفیات کا مطالعہ کر کے کردارں کے سماجی و تہذیبی رویے کا تجزیہ کرنے کی کامیاب ترین کوشش کی ہے۔ بیدی کی کردار نگاری کی انہیں خصوصیات کا جائزہ راقم الحروف نے مقالے کے تیسرے باب ''بیدی کے بعض زندہ اور متحرک کردار'' کے تحت لیا ہے۔

چوتھے باب میں بیدی کے نسوانی کرداروں کے انفرادی پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ عورت کے مختلف روپ بیدی کی کہانیوں میں نظر آتے ہیں۔ کبھی وہ ماں ہے کبھی بیٹی، کبھی بیوی ہے کبھی بہن، کبھی سہاگن ہے کبھی بیوہ۔ بیدی نے عورت کی شخصیت کے ان تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ اپنے دکھ مجھے دے دو کی ''اندو'' لاجونتی کی ''لاجو'' ببل کی ''سیتا'' گرہن کی ''ہولی'' گرم کوٹ کی ''شمی'' اور ایک چادر میلی سی کی ''رانو''، بیدی کے تخلیق کردہ یہ سبھی نسوانی کردار بڑی خوبی کے ساتھ انسانی رشتوں کی معنویت کو اجاگر کرتے ہیں۔ بیدی نے عورت کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے اسے ہر اعتبار سے مرد کی مونس و غم خوار کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ ان کے یہاں عورت نہ تو دیوی ہے اور نہ شیطان کی بیٹی۔ وہ صرف عورت ہے۔ محبت، نفرت، ممتا، حسد، رشک، شرم، اور رحم کے الگ الگ متضاد و مختلف النوع کتنے ہی جذبوں، رویوں اور رجحانوں کی حامل یہ عورت اپنی

کرب ناکیوں، تمناؤں، مجبوریوں اور محرومیوں کے ساتھ بیدی کے افسانوں میں جابجا نظر آتی ہے۔

اس مقالے کا پانچواں اور آخری باب بیدی کے ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' کے تہذیبی و معاشرتی جائزے سے متعلق ہے۔ یہ ناولٹ پنجاب کی دیہی زندگی اور طرز معاشرت کا حقیقی مرقع ہے۔ اس ناول میں بیدی نے سکھوں کے ایک پسماندہ طبقے کے مسائل، ان کے رسم و رواج، معاشی بدحالی، جہالت، توہم پرستی کے ساتھ ساتھ باہمی علیحدگیوں اور رفاقتوں کی جیتی جاگتی تصویریں پیش کی ہیں۔ انسان کی دو بڑی جبلتیں پیٹ کی بھوک اور جنسی بھوک ازمنۂ قدیم سے آج تک پوری شدت کے ساتھ اس کے وجود کا حصہ ہیں۔ جہاں تہذیب کی روشنی پھیل چکی ہے اور علم کے چراغ روشن ہو چکے ہیں وہاں یہ دونوں جبلتیں اکثر پردوں میں ڈھکی چھپی رہتی ہیں لیکن جہاں یہ اعلیٰ اقدار حیات نہیں پائی جاتیں وہاں ان پر کوئی پردہ نہیں۔ کسی قسم کی کوئی گرفت نہیں۔

ایک چادر میلی سی کے مطالعے سے ایک پسماندہ اور ان پڑھ معاشرہ اپنی تمام تر خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ تلوکے کا اپنی بیوی کو زدوکوب کرنا، ساس جنداں کا بہو کو گالیاں دینا، چودھری کی دھرم شالہ میں تیرہ سالہ معصوم جاترن کی اجتماعی آبروریزی ہونا اور اس کا مرجانا، جاترن کے بھائی کے ہاتھوں تلوکا کا قتل ہونا، پنچایت کے فیصلے کے مطابق عمر کے تفاوت کے باوجود رانو کا منگل پر چادر ڈالنا، سلامتے کا بے راہ رو ہونا اور پھر رانو کا حالات سے سمجھوتہ کرتے ہوئے اپنے شوہر کے قاتل کو اپنے داماد کی حیثیت سے قبول کرنا۔ یہ سارے واقعات ہماری دیہی تہذیب اور طرز زندگی کے جمود کی کہانی کہتے ہیں۔ ناولٹ کے سبھی کردار زندگی کی بوقلمونی کے مختلف مظاہر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور منفی و مثبت رویوں سے اپنی سماجی شناخت قائم کرتے ہیں۔ تمام تر ناہمواریوں کے باوجود پنجاب کا یہ دیہات ایک ایسے سماج کی تصویر پیش کرتا ہے جو زندگی کو ہر قیمت پر جینا چاہتا ہے۔

اس طرح بیدی کی نگارشات کا یہ تہذیبی وثقافتی جائزہ ان کے معاشرتی وتہذیبی شعور

کو سمجھنے اور بحیثیت ایک سماجی حقیقت نگار ان کے فنی و تخلیقی تجربات کی تعین قدر کا موقع فراہم کرتا ہے۔ راقم الحروف اپنے مقصد میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے اس کا فیصلہ ناقدین ادب کو کرنا ہے۔

جہاں تک مواد کی پیش کش اور اسلوب تحریر کا تعلق ہے تو اس ضمن میں یہ عرض کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ زیر نظر کتاب ایک تحقیقی مقالہ ہے اور جامعات میں ڈاکٹریٹ کے حصول کے لیے تحریر کیے جانے والے تحقیقی مقالوں کے جو تقاضے ہوتے ہیں ان کا اس مقالے میں بھی پورا خیال رکھا گیا ہے۔ اس کوچے کے راہ رو اس بات سے واقف ہیں کہ ریسرچ اسکالر کو اپنے تحقیقی یا تنقیدی نتائج کی تائید میں مشاہیر زبان و ادب کے اقوال و آراء سے قدم قدم پر مقالے کو مزین کرنا ہوتا ہے تاکہ اس کی طالب علمانہ رائے کو نگراں یا ممتحن قبول کرنے میں تردد سے کام نہ لے یا سرے سے ہی اسے رد نہ کر دے۔ ظاہر ہے کہ ماہرین ادب کی نظر ادبی سرمائے کے بڑے حصے پر ہوتی ہے۔ اس لیے اقوال و آراء پر مشتمل ان اقتباسات کو نہ صرف یہ کہ وہ غیر ضروری سمجھتے ہیں بلکہ اسے کتاب کے معائب میں بھی شمار کرتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ طلبا جو ابھی اکتساب علم کے مراحل سے گزر رہے ہیں اور جن کی نظر عام طور پر موضوع سے متعلق تمام تخلیقی، تحقیقی اور تنقیدی سرمائے پر نہیں ہوتی۔ ان کے لیے یہ اقتباسات کار آمد ثابت ہوتے ہیں۔ کیونکہ اس طرح انہیں موضوع سے متعلق اہم ماخذات سے جزوی واقفیت تو بہر حال ہو جاتی ہے۔ اسی لیے راقم الحروف نے اس تعلق سے طلبا کی ضرورت کو ترجیح دی ہے اور اقتباسات کو باقی رکھا ہے۔ اس کے علاوہ مقالے کی زبان کو بھی ان نامانوس، مبہم اور دور از کار تنقیدی اصطلاحات سے گراں بار نہیں بنایا گیا ہے جو عام طور پر جدید تنقیدی زبان کا جزو لازم سمجھی جاتی ہیں۔

تحقیقی مقالے میں ریسرچ اسکالرز کو اپنے تحقیقی نتائج یا تنقیدی آراء کو مدلل اور مبسوط انداز میں انتہائی وضاحت کے ساتھ پیش کرنا ہوتا ہے۔ اس صورت حال میں فکر و خیال یا الفاظ کی تکرار سے اجتناب قدرے مشکل ہوتا ہے۔ مقالے پر نظر ثانی کرتے وقت میں نے پوری کوشش کی ہے کہ تکرار و توارد کے عیب سے حتی الامکان بچا جائے۔ پھر بھی ضرورت کے

پیش نظر اہم نکات کی جانب کئی بار توجہ مبذول کروائی گئی ہے جنہیں میں نے عمداً قلم زد نہیں کیا ہے۔

یہ مقالہ پروفیسر جعفر رضا' سابق صدر شعبۂ اردو الہ آباد یونیورٹی کے زیر نگرانی تحریر کیا گیا تھا۔ ان کے مفید اور قیمتی مشوروں نے بارہا میری رہنمائی کی میں ان کا ممنون و متشکر ہوں۔

پروفیسر یوسف سرمست اردو فکشن کی تنقید کا ایک اہم نام ہے۔ ان کی تصنیف ''بیسویں صدی میں اردو ناول'' محتاج تعارف نہیں ہے۔ میرے لیے یہ مقامِ مسرت ہے کہ اردو تنقید کی اس قدآور شخصیت نے زیر نظر کتاب کے تعلق سے بھی اپنے زریں خیالات کا اظہار کیا ہے۔ جس کے لیے میں ان کا سپاس گزار ہوں۔

اکتوبر ۲۰۰۴ء میں میرا تقرر مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی' حیدر آباد کے شعبۂ ترجمہ میں بحیثیت اسسٹنٹ ڈائرکٹر ہوگیا۔ نئی ملازمت کی ذمہ داریوں نیز دیگر خانگی مصروفیات نے اس مقالے کی اشاعت کو اب تک موخر رکھا۔ شاید اس میں ابھی مزید تاخیر ہوتی لیکن رفیق عزیز جناب فہیم الدین احمد اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ ترجمہ نے نہ صرف یہ کہ اس کی اشاعت کے لیے پیہم اصرار کیا بلکہ اس راہ میں آنے والی رکاوٹوں کو دور کرنے میں میرا ساتھ بھی دیا۔ میں رسمی طور پر ان کا شکریہ ادا کرنے سے خود کو قاصر پاتا ہوں۔ دیگر رفقائے شعبہ جناب پروفیسر ظفر الدین' جناب ڈاکٹر خالد مبشر الظفر اسوسی ایٹ پروفیسر و صدر شعبہ' جناب جنید ذاکر اسسٹنٹ پروفیسر اور محترمہ ڈاکٹر کہکشاں لطیف اسسٹنٹ پروفیسر کا بھی شکرگزار ہوں کہ جن کے پیہم تقاضوں کے بغیر یہ کتاب منصۂ شہود پر نہیں آ سکتی تھی۔ برادرم سید علی کا بھی شکریہ جنہوں نے کمپیوٹر کمپوزنگ سے لے کر کتاب کی تہذیب و تزئین تک مہارت فن کے ساتھ یہ کام انجام دیا۔ شاگرد عزیز ابو مظہر خالد صدیقی نے انتہائی توجہ سے اس کتاب کا سرورق تیار کیا۔ میں ان کی صلاحیتوں کا معترف ہوں اور دعا کرتا ہوں کہ وہ اپنی آئندہ زندگی میں کامیاب و کامراں ہوں۔

شریک حیات شائستہ فاطمہ نے ہر موقعہ کی طرح اس مرتبہ بھی مجھے یہ اعتراف کرنے

پر مجبور کر دیا کہ:

"ان کو تفسیر رہ و رسمِ وفا آتی ہے"

وہ اگر خانگی مصروفیات سے مجھے آزاد نہ کر دیتیں تو اس مقالے پر نظر ثانی کا کام اس قدر جلد پایہ تکمیل کو نہیں پہنچ سکتا تھا۔ ان کی رفاقت محض سامانِ راحت ہی نہیں بلکہ باعثِ استقامت بھی ہے۔

آج جب کہ یہ کتاب اشاعت کے مراحل سے گزر رہی ہے تو اس حقیقت کا اعتراف ناگزیر ہے کہ اگر پدرانہ شفقت کی گھنی چھاؤں نے حالات کی کڑی دھوپ سے محفوظ نہ رکھا ہوتا اور ممتا کی مہربان و پرسکون آغوش میرا مقدر نہ ہوتی تو میرا برسوں پرانا یہ خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہوسکتا۔ میں آج جو کچھ بھی ہوں یہ میرے ماں باپ (جناب سید محی الدین کاظمی و محترمہ صالحہ خاتون) کی مجھ سے بے پناہ محبت اور میرے حق میں کی گئی لاتعداد دعاؤں کا نتیجہ ہے۔ میں اس حقیر سی تصنیف کو ان ہی دونوں کے نام معنون کرتا ہوں۔ میری یہ دعا ہے کہ میرے والدین کا سایۂ شفقت و محبت مجھ پر ہمیشہ قائم رہے۔ آمین،

اکتوبر ۲۰۱۱ء

سید محمود کاظمی

باب اول

سماجی حقیقت نگاری کا مسئلہ
اور
اردو افسانے کی روایت

میتھو آرنلڈ کا قول ہے کہ ادب تنقید حیات ہے۔ ہر دور کا ادب اپنے معاشرے کی پیداوار ہوتا ہے۔ جس سماج اور جس دور سے ادب کا تعلق ہوتا ہے اس سماج کی علاقائی، جغرافیائی اور تمدنی وتہذیبی خصوصیات نیز اس دور کے سماجی، سیاسی، مذہبی، معاشی اور دیگر عصری حالات وواقعات، رجحانات ونظریات اس سرمایۂ شعر وادب میں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اس لیے ادب کو کسی مخصوص دور کی خصوصیات کا ذریعۂ اظہار اور آلۂ کار سمجھنا چاہیے۔ عصری صورت حال اور رجحانات کی عکاسی ادب میں ہمیشہ سے ہوتی آئی ہے۔ بقول پروفیسر احتشام حسین:

> ''جدید افسانوی ادب زندگی کی جو مصوری اور تنقید کرتا ہے۔ جو رہبری اور رہنمائی کے فرض انجام دیتا ہے اس کے بعد اسے محض خیالی، سطحی یا معمولی ادب سمجھنا کسی طرح صحیح نہیں ہے۔ حیات انسانی کی اہم ترین گتھیاں اس میں سلجھائی جاتی ہیں نفسیات کے پیچیدہ معمے اس میں حل ہوتے ہیں۔ امنگوں اور خواہشوں کے

متصادم و متضاد طوفان یہیں اٹھتے اور ختم ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ انسان جو کچھ ہے وہ یہیں نظر آتا ہے۔''!

پروفیسر احتشام حسین کی مندرجہ بالا رائے سے اختلاف ممکن نہیں ہے۔ دراصل عصری رجحانات کا وجود ادب میں ناگزیر ہے۔ اردو کا سرمایۂ ادب بھی اس سے مبرا نہیں۔ سوداؔ اور میرؔ کی طبیعتوں کے فرق کو مدنظر رکھتے ہوئے نیز ایک کے کلام کو آہ اور دوسرے کے کلام کو واہ تسلیم کرتے ہوئے بھی اس حقیقت کا اعتراف ضروری ہے کہ اس دور کی سراسیمگی و پریشان حالی ان دونوں کی شاعری میں موجود ہے۔ سودا کا ''شہر آشوب'' اور میرؔ کی مثنوی ''خواب وخیال'' دونوں میں اس سماجی انتشار کی جھلکیاں نظر آتی ہیں جو مغل سلطنت کی کمزوریوں، افغانوں اور مرہٹوں کی لوٹ مار، ایسٹ انڈیا کمپنی کی سازشوں اور ملک گیر طوائف الملوکیت کا پیدا کردہ تھا۔ اس طرح یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ اصناف شعر وادب کا کوئی بھی تنقیدی جائزہ اور فنی وفکری تجزیہ اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جب تک کہ ہم اس کے سماجی پس منظر سے واقف نہ ہوں۔ ہمارا مقصد چونکہ حقیقت نگاری کے انہیں عناصر کی تلاش کرنا ہے اور سماجی تنقید کے حوالے سے اردو افسانے کا جائزہ لینا ہے اس لیے پہلے ہم سماج اور سماجی علوم پر ایک نظر ڈالیں گے۔ اس کے بعد سماجی حقیقت نگاری یا سماجی تنقید پر ایک مختصر گفتگو کر کے پھر افسانہ نگاری کے فن کو زیر بحث لاتے ہوئے سماجی حقیقت نگاری کی اردو افسانے میں روایت کا تفصیلی جائزہ لینے کی کوشش کریں گے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ کیا کہانی سماجی حقیقت نگاری یا سماجی تنقید کا ذریعہ ہو سکتی ہے کیونکہ سماجیات ایک علم ہے اور افسانہ ایک تخلیقی اظہار ہے۔ شاعر وادیب کیا اسی نظر سے سماج کو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے کہ جس نظر سے سماجیات کا ایک طالب علم اسے دیکھتا ہے؟ یہ وہ سوالات ہیں جو ہنوز منتظر جواب ہیں۔ مختلف ناقدین نے انہیں اپنے اپنے طور پر حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے نقطۂ نظر سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن اس بنیادی خیال سے کہ ادب تنقیدِ حیات ہے یا ادب سماج کا آئینہ ہے۔ اختلاف ممکن نہیں۔

جہاں تک سماج اور سماجی علوم کا تعلق ہے یہ بات اب بالکل واضح ہو چکی ہے کہ

سماجیات اپنے آپ میں سائنس کی ایک قسم ہے۔ یہ اور بات ہے کہ سائنسی تجربات کے نتائج سے قطع نظر جو ہمیشہ قطعی نوعیت کے ہوتے ہیں، سماجیات کا طالب علم جو نتائج اخذ کرتا ہے ان کی قطعیت کے متعلق کوئی حتمی بات نہیں کہی جا سکتی۔ لیکن نقطۂ نظر کی معروضیت، مطالعہ کے لیے اپنائے گئے طریق کار یا (Methods) کی پابندی سماجیات کو سائنسی علوم کی صف میں لے آتی ہے۔ سماجی نقطۂ نظر سے معاشرہ اور اس کی تہذیب نیز تمدنی اقدار کا جائزہ لینے کے لیے سینکڑوں، ہزاروں کتابیں اب تک لکھی جا چکی ہیں اور آگے بھی لکھی جاتی رہیں گی۔ سماجی نقطۂ نظر سے جب انسان کی حالت و فطرت پر غور کیا جاتا ہے تو ہزاروں برس قبل یونانی مفکر ارسطو کی کہی ہوئی یہ بات کہ انسان ایک سماجی جانور ہے، آج بھی صحیح ثابت ہوتی ہے۔ اس مقولے کی گہرائی میں جانے سے احساس ہوتا ہے کہ کس طرح ایک بڑی حقیقت کو اتنے کم الفاظ میں بیان کر دیا گیا ہے۔ انسان خواہ سائنس داں ہو یا مذہبی عالم، سیاست داں ہو یا شاعر، انجینئر ہو یا ڈاکٹر یہ بہر حال اس کی سماجی حیثیت ہے اور اس کی بنیاد بھی معاشرے میں ہی ہے۔ پھر بوڑھا ہو یا جوان، بچہ ہو یا ادھیڑ، بیمار ہو یا صحت مند ہر اعتبار سے پیدائش سے لے کر موت تک انسان سماج پر منحصر ہے۔ علم سماجیات ہماری مادی اور روحانی، خارجی و داخلی، ظاہر و باطنی، قلبی و ذہنی، نفسیاتی و جذباتی عرض کہ ہر طرح کی زندگی کا سماجی پس منظر کے حوالے سے مطالعہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ہمارا چلنا پھرنا، سوچنا کہنا، بولنا لکھنا اور پڑھنا یہ سب کچھ سماجی افعال کے زمرے میں آتا ہے۔ عقائد، روایات، رسوم، عادات، اطوار ان سب کے پیچھے سماجیات کا طالب علم ایک نامیاتی سماجی عمل کا مطالعہ اس طرح کرتا ہے کہ سماجی و معاشرتی ارتقاء کی پوری تصویر ہمارے سامنے واضح ہو جاتی ہے۔ سماجی مطالعے کا یہ رویہ سراسر مشاہداتی و تجرباتی ہوتا ہے۔ اس کے برعکس تخلیق کار جس چیز کے سہارے آگے بڑھتا ہے وہ خالصتاً ایک محسوساتی و تخیلاتی کیفیت ہوتی ہے۔ وہ ان محسوسات و احساسات کو جو سماجی صورت حال کے مطالعے اور فطرت انسانی کے مشاہدے کے نتیجے میں اس کے اندر جنم لیتے ہیں اس طرح اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بنا دیتا ہے کہ زندگی اپنی تمام تر بوقلمونی کے ساتھ اس کی تخلیق میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ سماجیات کا طالب علم اپنے

مطالعے ومشاہدے کے ذریعہ یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ کیا ہو رہا ہے؟ لیکن ادیب اس سے بھی آگے بڑھ کر اس کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ کیا ہوسکتا ہے اور کیا ہونا چاہیے؟ اس سلسلے میں بیدی کا ایک بیان ملاحظہ ہو۔ اپنی کہانی ''ببل'' کے متعلق لکھتے ہوئے وہ ایک انتہائی اہم نکتہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

''جب وہ سیتا کے ساتھ ہمبستری کرنے لگتا ہے تو ببل رونے لگتا ہے۔ درباری اسے مارنے کے لیے دوڑتا ہے، لیکن نیم عریاں سیتا دوڑ کر بچے کو پکڑ لیتی ہے اور اسے اپنی چھاتی سے لگا لیتی ہے۔ وہ درباری کو دنیا کا اسفل ترین آدمی سمجھتی ہے جس نے اس کام کے لیے ایک معصوم بچے کو استعمال کرنے سے بھی دریغ نہ کیا۔ وہ ایک طرف کھڑی ہے، بچے کے ساتھ، جو عورت...... ماں کا غیر منفک حصہ ہے اور ایسی نظروں سے درباری کی طرف دیکھتی ہے کہ اس پر گھڑوں پانی پڑ جاتا ہے۔ وہ اسی منفعل حالت میں سیتا سے وعدہ کرتا ہے کہ وہ پہلے شادی کرے گا۔۔۔ جس سچ سے میں نے کہانی کا پلاٹ لیا ہے، باپ روز اریو! اس میں میرے ہیرو نے وہسکی پی کر اور پانچ روپے والا پان کھا کر سیتا کی اس حد تک آبروریزی کی تھی کہ وہ نیم مردہ حالت میں ہسپتال لے جائی گئی اور جلاب سے بچے کے پیٹ میں سے افیون اور اس کا اثر دور کیا گیا......''[۲]

آپ نے دیکھا کہ 'کیا ہوا' اسے بیدی نے کہانی میں نہیں پیش کیا۔ بلکہ یہ دکھانے اور بتانے کی کوشش کی کہ کیا ہونا چاہیے تھا۔ یعنی ''جو ہوا'' اس کی جگہ ''جو ہونا چاہیے تھا'' یا ''جو ہوسکتا تھا'' اسے کہانی میں پیش کر کے بیدی نے تخلیق کے منطقی جواز کی جگہ قیاسی اور تخیلی امکانات کو بنیاد بنایا ہے۔ اسی طرح اپنے افسانے لاجونتی میں انہوں نے عورت کی فطرت کے اس گوشے پر سے پردہ اٹھایا جو عموماً نظروں سے اوجھل رہتا۔ لاجونتی کی واپسی کے بعد

سندر لال اسے دیوی کا درجہ دے دیتا ہے اور اپنے پرانے سلوک کے برعکس اس کے ساتھ
اس طرح کا برتاؤ کرتا ہے جو محبت پر کم رحم دلی پر زیادہ مبنی ہوتا ہے۔ لاجونتی کو یہ صورت حال
قبول نہیں۔ وہ رحم نہیں محبت اور خلوص چاہتی ہے۔ لیکن اس کی اس نفسیاتی کیفیت سے اس کا
شوہر سندر لال بے خبر ہے۔ یہ وہ صورت حال ہے جس تک عام آدمی کی نظر نہیں پہنچ سکتی۔
ایسا اس لیے ہے کہ زندگی کی عام شکل تو یہی ہے کہ جو اپنے گھر پہنچ گیا وہ خوش ہے مگر تخلیق کار
تو فطرت انسانی کا نباض ہوتا ہے۔ وہ انسان کی نفسیات کے ہر پہلو سے واقفیت رکھتا ہے اور
یہ جانتا ہے کہ جس کو ہمیشہ محبت ملی ہو اگر اس پر صرف رحم کیا جائے تو یہ اس کے لیے ناقابل
برداشت ہوگا۔ لاجونتی کی اس تڑپ اور درد کو محسوس کیا جاسکتا ہے اور تخیل کی سطح پر اس کا
عرفان بھی ممکن ہے لیکن اسے کسی (Experimental Method) کے ذریعہ ثابت نہیں
کیا جاسکتا۔ یہ شرف صرف ایک اچھے ادیب وشاعر کو حاصل ہے کہ وہ انسانی ذات کے اس
گہرے کنویں کی تہہ تک پہنچ جاتا ہے جہاں سماجیات کا طالب علم جھانک بھی نہیں سکتا۔
یہی وہ حد فاصل ہے جو براہ راست سماجی تنقید اور کسی فن پارے کے ذریعہ کی گئی سماجی
حقیقت نگاری کے درمیان موجود ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور فرق اسلوب اظہار وطرز ادا
کے نقطۂ نظر سے بھی ہے سماجی تنقید کے لیے ماہر سماجیات جو لہجہ یا طرز اظہار اختیار کرے گا
وہ ایک تخلیق کار کے طرز بیان سے قطعاً مختلف ہوگا۔ ماہر سماجیات کا طرز اظہار پروقار، مدلل
اور سنجیدہ ہوگا۔ وہ دلائل وبراہین کے ذریعہ اپنی بات کہے گا۔ اس کے برعکس ایک تخلیق کار'
کیا کہنا ہے' کہ ساتھ ہی 'کیسے کہا جائے' کو بھی ذہن میں رکھتا ہے۔ وہ موقع اور محل کی
مناسبت سے طرز اظہار میں تبدیلی لے آتا ہے۔ اسے اپنی بات اگر وہ افسانہ نگار یا ناول نگار
یا ڈرامہ نگار ہے تو کرداروں کے ذریعہ کہنی ہوتی ہے۔ اس لیے وہ ان کرداروں کی سماجی
حیثیت، تعلیمی وتہذیبی پس منظر اور نفسیاتی وجذباتی کیفیت نیز حالات کے مدنظر ان کے
انداز گفتگو کو متعین کرنے کی کوشش کرے گا۔ وہ ایک تانگہ چلانے والے کے منہ سے وجودی
فلسفے کے کسی عالم کی تقریر نہ پیش کرے گا۔ یہ ایک فطری بات ہے کہ جب دو مزدور آپس
میں گفتگو کریں گے تو ان کی بات چیت ان کے پیشے اور اس سے وابستہ مسائل کے متعلق

ہوگی۔ ان کا انداز گفتگو وہ نہیں ہوگا جو ان دو سیاست دانوں کا ہوگا جو سیاسی مسائل پر ایک دوسرے سے گرما گرم بحث کر رہے ہوں گے۔ بیدی کے ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' میں ایک منظر ہے کہ یکہ بان تلوکے اپنی بیوی رانو سے کسی بات پر جھگڑ رہا ہے:

''کتیے کنجریے!............ میں تجھ سے باگ کھینچ کر بات کر رہا ہوں
اور تو ہے کہ چھوٹتے ہی ہوا کے گھوڑے پر سوار ہوگئی؟''۳

مندرجہ بالا اقتباس پر غور کیجیے۔ ''باگ'' اور ''گھوڑے'' کو دوران گفتگو بطور استعارہ استعمال کر کے تلوکے نے ظاہر کر دیا کہ وہ ایک ایکہ والا ہے۔ یہاں پر اس کا طریقہ گفتگو کسی دوسرے پیشے والے سے اسے الگ پہچان عطا کرتا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری سے عہدہ برآ ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ تخلیق کار پختہ سماجی شعور کے ساتھ فن کے تقاضوں سے بھی واقف ہو۔ اس طرح یہ واضح ہو جاتا ہے کہ سماج کا مطالعہ' تنقیدی نقطۂ نظر اور تخلیقی صلاحیت مل کر سماجی حقیقت نگاری کے مشکل عمل کو آسان اور مؤثر بنا دیتے ہیں۔ اب ہم اس بات پر غور کریں گے کہ کہانی سماجی تنقید یا سماجی حقیقت نگاری کا وسیلہ کس طرح بن سکتی ہے۔

افسانہ یا کہانی قصہ کی ایک شاخ ہے جس کے لیے انگریزی میں لفظ Fiction کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اردو میں جب ہم اس لفظ کا استعمال کرتے ہیں تو اس سے مراد Story سے ہوتی ہے۔ جس کی صنفی حدود آج کی کہانی سے ملتی جلتی ہیں۔ یہاں پر اس بات کی وضاحت کرنا ضروری ہے کہ قصہ سے مراد صرف کہانی نہیں ہے بلکہ جہاں تک Story Element یعنی کہانی پن کا سوال ہے تو یہ کہانی پن' ناول' مختصر افسانہ' داستان' ڈرامہ اور مثنوی میں بھی پایا جاتا ہے۔ دوسری زبانوں مثلاً انگریزی' سنسکرت اور فارسی وغیرہ میں رزمیہ کا سب سے اہم عنصر کہانی پن ہی ہے۔ قصہ دراصل ایک وسیع واقعاتی بیانیہ ہے جب کہ افسانہ قصہ کا ایک عنصر ہے۔ نثر میں ہم قصہ کو کم از کم چار مختلف شکلوں میں ادبی وفنی تقاضوں کے تحت پیش کر سکتے ہیں۔

۱۔ افسانہ ۲۔ ناول ۳۔ ڈرامہ ۴۔ داستان

ان چاروں اصناف ادب کی ہئیت ایک دوسرے مختلف ہو سکتی ہے۔ فنی شرائط الگ

ہوسکتی ہیں مگر قصہ کا بنیادی عنصر چاروں میں مشترک ہے۔ یہاں پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ قصہ کا بنیادی وصف کیا ہے؟ اس مسئلہ پر مختلف ناقدین ادب نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے جس کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ کسی واقعہ، حادثہ، تجربہ، وقوعہ اور مشاہدے کو اس طرح پیش کرنا کہ نہ تو وہ اخبار نویس کی رپورٹ کی طرح محض واقعاتی ہو اور نہ ہی انشاء پردازی کو بروئے کار لاکر رنگینی و دلکشی کی ایسی فضا قائم کی گئی ہو کہ جہاں اصل واقعہ رنگین و پرشکوہ الفاظ کی دھند میں گم ہو کر رہ جائے۔ اس سلسلے میں ممتاز مغربی ناقد ''ہنری جیمس'' کے خیالات پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے:

''یہ مسلمہ امر ہے کہ آپ اس وقت تک اچھا ناول (فکشن) نہیں لکھ سکتے جب تک آپ میں ''حقیقت کا شعور'' نہ ہو مگر اس شعور کو پیدا کرنے کا کوئی نسخہ تجویز کرنا مشکل ہے۔ انسان بے پناہ ہے اور حقیقت کی بھی رنگارنگ صورتیں ہیں۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ فکشن کے کچھ پھولوں میں اس کی خوشبو ہوتی ہے اور کچھ میں نہیں ہوتی۔ پہلے سے یہ بتانا کہ تم اپنے گچھے کو کیسے تیار کرو یہ ایک بالکل الگ بات ہے کہ یہ بات بیک وقت نفیس اور بے نتیجہ بھی ہے کہ ہر شخص کو اپنے تجربے سے لکھنا چاہیے۔ ایک فرضی امیدوار کے لیے یہ بیان منھ چڑانے کے برابر ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس قسم کا تجربہ ہونا چاہیے اور وہ تجربہ کہاں سے شرع اور کہاں ختم ہوتا ہے؟ تجربہ کبھی محدود نہیں ہوتا اور نہ کبھی مکمل ہوتا ہے۔ وہ ایک نہایت وسیع اور بے انتہا ادراک کا نام ہے۔ ایک قسم کا بہت بڑا مکڑی کا جالا جو حد سے زیادہ مہین ریشمی دھاگوں سے بنا ہوتا ہے۔ یہ جالے شعور کے کمرے میں لٹکے ہوتے ہیں اور ہوا میں معلق ہر زرے کو اپنے جال میں پھانس لیتے ہیں۔ تجربہ ذہن کی فضا کا نام ہے اور جب ذہن تخیلی ہو اور خاص

طور پر ایسے انسان کا ذہن، جو جینیس (Genius) بھی ہو، تو وہ زندگی کے ہلکے سے ہلکے اشارے جذب کرتا چلا جاتا ہے اور ہوا کی نبضوں کو الہام میں تبدیل کر دیتا ہے .... دیکھی ہوئی چیزوں سے ان دیکھی چیزوں کو قیاس کرنے کی قوت، اشیا کی تہہ تک پہنچنے کا ملکہ، ایک چاول سے ساری دیگ پہچان لینے کی صلاحیت، عام زندگی کو ایسے بھرپور طریقے پر محسوس کر لینے کا عالم کہ اس کے ہر گوشہ، ہر پہلو سے واقفیت کا تاثر پیدا ہو۔ یہ سب قوتیں مل کر تجربہ بناتی ہیں۔''[۴]

ہنری جیمسؔ کے مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں چند باتیں واضح طور پر سامنے آتی ہیں۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس نے اپنے اس بیان میں حقیقت کے شعور کی نہ تو نفی کی ہے اور نہ ہی تجربہ، مشاہدہ اور وقوعہ کی اہمیت سے انکار کیا ہے۔ اس نے بے حد صاف الفاظ میں بڑی خوبصورتی سے ایک کامیاب فکشن کی بنیادی صفات بیان کر دی ہیں۔ جیمسؔ نے جن چند اہم نکات کی طرف اشارہ کیا ہے وہ یہ ہیں:

۱۔ تجربہ ایک نہایت وسیع اور بے انتہا ادراک کا نام ہے۔

۲۔ یہ تجربہ ایک مکڑی کے جالے کی طرح ہے جو حد سے زیادہ مہین ریشمی دھاگوں سے بنا ہے۔

۳۔ جب انسان صاحبِ بصیرت ہو اور اس کا ذہن تخیلی ہو تو وہ زندگی کے ہلکے سے ہلکے اشارے جذب کرتا ہے۔

۴۔ ایک جینیس (Genius) کا تخیلی ذہن ہوا کی نبضوں کو الہام میں تبدیل کر دیتا ہے۔

۵۔ عام زندگی کو ایسے بھرپور طریقے پر محسوس کر لینے کا عالم کہ اس کے ہر گوشے اور ہر پہلو سے واقفیت کا تاثر پیدا ہو۔

ان اہم ترین نکات پر غور کرنے کے بعد یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ فکشن Fiction کا فن حقیقت کی ایسی فضا آفرینی کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے جس میں حقیقت نگار اپنے تجربے کو

ایک ایسے وسیع ادراک کی شکل عطا کر دیتا ہے جو انتہائی مہین ریشمی دھاگوں سے بنے ہوئے
جالے کی طرح ہوتا ہے اور اس کے ذریعے حقیقت نگار زندگی کے ہلکے سے ہلکے ہر اشارے
کو جذب کر لیتا ہے۔ وہ یہ کام اس طرح کرتا ہے کہ زندگی کے ہر گوشے اور ہر پہلو سے
واقفیت کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔

یہاں پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ حقیقی فضا اور پر تاثر واقفیت تو بہت سے افسانہ نگاروں
کے یہاں پائی جاتی ہے۔ لیکن اعلیٰ درجہ کے فنکار ان میں سے چند ایک ہی قرار پاتے ہیں۔
ایسے کہانی کار و ناول نگار انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں کہ جنہیں افسانوی ادب کی دنیا میں
بقائے دوام حاصل ہوئی ہو۔ دراصل فن کی اس بلندی تک پہنچنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ
افسانہ بیک وقت عکس حیات بھی ہو اور نقد حیات بھی۔ سماجی حقیقت نگاری کا وسیلہ بننے
کے لیے یہ ضروری ہے کہ افسانہ نہ صرف یہ کہ زندگی کی سچی تصویر پیش کرتا ہو بلکہ اس جانب
بھی اشارہ کرتا ہو کہ اس تصویر کا فلاں پہلو تاریک ہے تو کیوں ہے اور روشن ہے تو کیسے ہے۔
زندگی اور سماج پر تنقید کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ان کی سچی تصویر بھی پیش کی جائے۔ اس
طرح یہ واضح ہو جاتا ہے کہ افسانے کو نقد حیات کے ساتھ ہی عکس حیات ہونا ضروری ہے۔
جب ہم کسی چیز کو دکھائیں گے ہی نہیں تو اس پر تنقید کیا کریں گے۔ پہلی منزل دکھانے کی ہے
تبھی یہ کہنا حق بجانب ہوگا کہ جو چیز دکھائی گئی ہے اس میں خوبی ہے تو کیا ہے اور اگر خامی
ہے تو کیا ہے۔ افسانہ نگار کا کام بقول غالب اس آنکھ کا ہے جو قطرہ میں دجلہ دیکھ سکے۔
یہاں پر غالب کی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نہ صرف دیکھ سکے بلکہ دکھا
بھی سکے نہیں تو بات وہیں آ کر رکے گی کہ ''کھیل بچوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا۔''

ایک سوال اور بھی سامنے آتا ہے کہ زندگی کی تصویر پیش کرنے سے کیا مراد ہے۔ کیا
زندگی صرف کھانا' سونا' اٹھنا' چلنا اور جاگنا ہے۔ ظاہر بات ہے کہ نہیں۔ یہ زندگی کا ایک
محدود تصور ہے۔ انسان اور دوسرے ہر جاندار کے حوالے سے زندگی ایک کائناتی حرکت کا
نام ہے۔ یہ انسانی وجود کے ساتھ جڑی ہوئی ایک صفت ہے۔ زندگی کی وجہ سے ہی انسان
اور کائنات کا وجود ہے اور انسان و کائنات کی وجہ سے زندگی ہے۔ یہ دونوں لازم و ملزوم کی

حیثیت رکھتے ہیں۔ جب انسان کو حیات و کائنات کے تمام مظاہر و مناظر کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے تو زندگی کے تمام نقش، رنگ، خط اور عکس ابھر آتے ہیں۔ زندگی کے ان تمام خارجی و داخلی پہلوؤں کی عکاسی ناول یا افسانے میں اس طرح کی جانی چاہیے کہ جس سے ایک بھرپور آفاقی تخلیقی تجربہ وجود میں آسکے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا زندگی کے مختلف مظاہر خارجی حیثیت بھی رکھتے ہیں اور داخلی بھی۔ اس کو ایک مثال کے ذریعے اس طرح سمجھا جاسکتا ہے۔ فرض کرلیجیے ایک شخص دوڑ رہا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ بے سوچے سمجھے نہیں دوڑ رہا ہے۔ اگر اس کے پیر حرکت میں ہیں تو ذہن بھی اس حرکت میں شامل ہے۔ اگر کھا رہا ہے یا دیکھ رہا ہے تو بھی دوسرے جسمانی اعضاء کے ساتھ دماغ بھی مصروف بہ عمل ہے۔ اس طرح خارجی سطح پر کبھی پیر متحرک ہے تو کبھی ہاتھ۔ کبھی آنکھ تو کبھی زبان اور ساتھ ہی داخلی سطح پر دماغ بھی مسلسل کام کر رہا ہے اور انسان کے ہر خارجی عمل کو کنٹرول بھی کر رہا ہے۔ حد یہ ہے کہ سونے کی حالت میں جب شعور سو جاتا ہے تو لاشعور جاگ اٹھتا ہے۔ اس طرح پہلی سانس سے لے کر آخری سانس تک انسانی دماغ مسلسل مصروف بہ عمل رہتا ہے۔ جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ انسان کے ذریعے کیا گیا ہر فعل اس بات کا ثبوت ہے کہ اس کا دماغ ابھی جاگ رہا ہے۔

انسانی ذہن کا مطالعہ شاید حیات انسانی کے سب سے بڑے عنصر اور پہلو کا مطالعہ ہے۔ انسانی ذہن کے مطالعے کی یہی وہ منزل ہے جہاں زندگی کے داخلی پہلوؤں کی عکاسی کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ تمام عظیم تخلیق کاروں کے یہاں یہی وہ بنیادی طریقۂ کار ہے جو ان کی فنی عظمت کا ثبوت ہے۔ وہ انسان اور سماج کی ظاہری حرکات کے پس پشت داخلی محرکات کو اپنے مطالعے و مشاہدے کا مرکز بناتے ہیں۔

یہ بات بالکل صحیح ہے کہ افسانے کا بنیادی موضوع حیات انسانی ہے۔ یہ حیات انسانی اپنے وسیع تر تناظر میں داخل اور خارج دونوں کی حامل رہی ہے اور چونکہ ایک مکمل حیات داخل اور خارج دونوں کی عکاسی کرتی ہے۔ اس لیے افسانہ نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ فرد کا اجتماع اور سماج کے حوالے سے جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ اس کی ذہنی و نفسیاتی

حالت وکیفیت کا بھی تجزیہ کرے۔

انسان کی پیدائش کے ساتھ ہی سماج سے اس کا رابطہ قائم ہونے لگتا ہے۔عمر کی ابتدائی منزلوں میں اس کا سماج ماں، باپ اور دوسرے قریبی اعزہ تک محدود ہوتا ہے۔جب تعلیم کا آغاز ہوتا ہے تو اسکول اس کا سماج بنتا ہے۔اسی طرح عمر کے بڑھنے کے ساتھ ساتھ انسان کے معاون سماج کا دائرہ وسیع ہوتا چلا جاتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ انسان کو ایک ''سماجی جانور'' کہا گیا ہے۔وہ اپنے ارتقاء اور فروغ کے لیے سماج سے تعاون لینے پر مجبور ہے۔ انسانی زندگی کی یہی سب سے اہم اور بنیادی حقیقت ہمیں معاشرتی وسماجی پس منظر کا مطالعہ کرنے پر مجبور کرتی ہے۔چونکہ انسان اور سماج ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں اس لیے دونوں کے درمیان کا رشتہ عینیت کا ہے غیریت کا نہیں ہے۔اس لیے جب افسانہ انسانی زندگی اور انسانی معاشرے کی تصویر پیش کرتا ہے تو لازمی طور پر وہ سماجی حقیقت نگاری کا سب سے مؤثر وسیلہ وذریعہ بن جاتا ہے۔یہاں پر منشی پریم چند کا یہ قول یاد آتا ہے کہ

> ''تاریخ میں سب جھوٹ ہوتا ہے سوائے نام کے اور کہانی میں سب سچ ہوتا ہے سوائے نام کے۔'' ۵

تاریخ کے بارے میں پریم چند کے خیالات سے بحث کی جاسکتی ہے لیکن کہانی کے متعلق انہوں نے یقیناً ایک اہم سچائی کی نشاندہی کی ہے۔مافوق الفطری واقعات وکردار پیش کرنے والی داستانیں، زندگی کی حقیقی وسچی تصویر پیش کرنے والے افسانے، ناول ہو یا ڈرامہ سبھی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی ہی تصویر کشی کا کام انجام دیتے ہیں۔اس طرح ایک مخصوص عہد کا سماج اور اس کا تمدن، معاشرتی وتہذیبی وعلاقائی خصوصیات اپنے تمام تر داخلی و خارجی مظاہر کے ساتھ جب افسانہ یا ناول کا لباس پہن لیتی ہیں تو ان کی تاریخی اہمیت و حیثیت مسلم ہو جاتی ہے۔اس طرح افسانہ اپنے عہد کی سچی تصویر بن جاتا ہے۔اس کے برعکس تاریخ (History) سیاسی وقومی وملکی ضرورتوں اور مصلحتوں کے ساتھ ساتھ کسی حد تک مورخ کی کسی صورت حال، شخص یا اشخاص اور مسائل سے جذباتی وابستگی کی وجہ سے کچھ سچ چھوڑ دیتی ہے اور کچھ جھوٹ شامل کر لیتی ہے۔مثال کے طور پر ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی

۱۹۴۷ء سے قبل لکھی گئی تاریخ کے مطابق چند شورہ پشت سپاہیوں کی ایک شورش سے زیادہ کچھ اور نہ تھی۔ لیکن آزادی کے بعد اس جنگ آزادی کی دوسری تصویر سامنے آتی ہے اور پتہ چلتا ہے کہ یہ شورہ پشت سپاہیوں کی شورش نہیں تھی بلکہ ملک گیر سطح پر اپنی آزادی اور خود داری کی بقاء کے لیے لڑی جانے والی ایک عظیم جنگ تھی جس کا خاتمہ بدقسمتی سے انگریزوں کی فتح پر ہوا اور جس کے نتیجے میں انگریزی کے ایک مشہور مقولے Victor Writes History (فاتح تاریخ لکھتا ہے) کے مصداق یہ جنگ آزادی غدر کے نام سے اس وقت لکھی جانے والی تاریخ کا حصہ بن گئی۔ اس مثال سے یہ واضح ہوتا ہے کہ پریم چند کے اس قول سے کہ "تاریخ میں سب جھوٹ ہوتا ہے سوائے نام کے" سے کسی حد تک ہی اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ اس کے برعکس افسانہ یا دوسرا کوئی بھی شعری و نثری بیانیہ کسی حد تک ضرور سماجی حقیقت نگاری کے فرض سے عہدہ برآ ہوتا ہے۔ خاص طور پر افسانہ سماجی تنقید اور سماجی حقیقت نگاری کا سب سے اہم اور مؤثر ذریعہ ہے۔ جس دور کا قصہ بیان کیا جائے گا اس دور کی زبان، تہذیب، تمدن، مذہب، عقیدہ، رہن سہن کا طریقہ غرض کہ ہر چیز اپنی حقیقی شکل میں نظر آئے گی۔ کردار فرضی ہوں تو ہوں مگر صورت حال کبھی فرضی نہیں ہوتی۔ اس طرح یہ بات اپنی جگہ حقیقت رکھتی ہے کہ افسانہ سماج کا آئینہ ہے۔ یہاں پر اس طرف بھی توجہ دلانا ضروری ہے کہ چند جدید ناقدین نے اس نقطۂ نظر سے اختلاف کیا ہے۔ ان ناقدین کا خیال ہے کہ افسانہ سماج کا نہیں فرد کا عکاس ہے۔ یہ سماجی صورت حال کا اظہار نہ ہو کر فرد کی نفسی پیچیدگیوں اور کوائف کا اظہار ہے۔ ان ناقدین میں شمس الرحمان فاروقی اور وارث علوی اہم ہیں۔ ان بلند پایہ ناقدوں کی اس رائے سے اتفاق کی صورت میں بھی کہانی یا افسانے کا سماج سے تعلق ناگزیر ہی قرار دیا جائے گا۔ فرد کی نفسی و ذہنی کیفیات کا مطالعہ اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے لیکن سماجی پس منظر کے بغیر فطرت انسانی کا مطالعہ و مشاہدہ بے معنی ہے۔ تنہا نہ تو انسان کی کوئی پہچان ہے اور نہ اس کی کسی تگ و دو، حوصلہ اور امنگ کی کوئی معنویت۔ فرد سماج کے بغیر اس طرح سے ہے جس طرح مچھلی بغیر پانی کے۔ بھوکا بغیر غذا کے اور ایک طفل شیر خوار بغیر ماں کے۔ جب انسان اور سماج کا تعلق اس قدر گہرا ہے تو پھر اگر ایک تخلیق کار فرد کی

نفسی و ذہنی کیفیات کا جائزہ لیتے وقت اس کے سماجی پس منظر کو نظر انداز کردے تو اس کے اس تخلیقی تجربے کو کسی حد تک ہی کامیاب کہا جاسکتا ہے۔ ہم عام طور پر باطنی کیفیات یا داخلی تجربات کی ادبی تخلیق میں عکاسی کو سماجی حقیقت نگاری سے ماوراء قرار دیتے ہیں جب کہ داخلی کیفیات کا تعلق بھی عام طور پر سماجی مسائل سے ہی ہوتا ہے۔ پروفیسر قمر رئیس کی رائے ملاحظہ ہو:

> ’’ہر ادبی تخلیق خواہ وہ کسی بھی باطنی تجزیے یا داخلی حقیقت کا اظہار ہو، اس کا پیرایۂ بیان کتنا ہی نازک اور تہہ دار ہو کسی نہ کسی سماجی صورت حال کا عکس ہوتی ہے۔ اس پر تبصرہ بھی ہوتی ہے اور اس کی تفسیر بھی اور تنقید بھی‘‘۔[۶]

پروفیسر قمر رئیس کے خیالات ہمارے اس مطالبے کی تائید کرتے ہیں کہ افسانہ نگار کو سماج کے حوالے سے فرد کا اور فرد کے حوالے سے سماج کا جائزہ لینا چاہیے۔ فرد اور سماج کا تعلق گہرا ہے۔ یہ ایک ایسا رشتہ ہے جو اٹوٹ اور ناقابل شکست ہے۔ جہاں تک افسانہ کا سوال ہے افسانہ ذات کے حوالے سے اپنا بیانیہ سفر شروع کرتا ہے۔ افسانہ نگار جب افسانے کی تخلیق کرتا ہے تو وہ انسانی زندگی کا کوئی ایک پہلو، کوئی ایک واقعہ، مشاہدہ یا تجربہ اس افسانے میں پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چونکہ وہ ایک فرد کی حیثیت سے خود اپنی سماجی شناخت رکھتا ہے۔ ایک مخصوص سماجی پس منظر رکھتا ہے۔ اس لیے اس کے فکری و تخلیقی رویے کو یہ سماجی پس منظر متاثر کرتا ہے۔ اس کا بھی سماج سے اسی طرح کا تعلق ہوتا ہے۔ جس طرح کا ان لوگوں کا جنہیں وہ اپنے افسانے میں پیش کرتا ہے۔ سماج اس کی شخصیت اور فکر پر گھر، خاندان، محلے، مدرسے، اسکول، یونیورسٹی، دفتر، شہر اور ملک کے مختلف روپ میں اثر انداز ہوتا ہے۔ سماج کی یہ الگ الگ شکلیں اس کی فکر، فن، تقریر، تحریر اور ذہنی و جذباتی رویوں کو یکساں طور پر متاثر کرتی ہیں۔ وہ جب افسانہ لکھتا ہے تو انہیں واقعات، حالات، مقامات اور اشخاص کو پیش کرتا ہے جن سے اس کا بڑی حد تک تعلق ہوتا ہے اور اشخاص کو پیش کرتا ہے جن سے اس کا بڑی حد تک تعلق ہوتا ہے۔ اس طرح ان اشخاص، مقامات اور واقعات کی صورت

میں موجود سماجی عناصر کا وہ خود حصہ بنتا ہے۔

یہ وہ پس منظر ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ افسانہ سماجی حقیقت نگاری کا سب سے بہترین وسیلہ ہے۔ جہاں تک سوال اس سلسلے میں اردو افسانہ کا ہے تو اردو میں افسانوی ادب کا ایک سرسری جائزہ بھی اس حقیقت کو روشن کرنے کے لیے کافی ہے کہ اردو افسانے نے سماجی حقیقت نگاری کی اپنی ذمہ داری پورے طور پر ادا کی ہے۔ اردو کے افسانوی ادب میں پریم چند' کرشن چندر' بیدی' عصمت' چغتائی' علی عباس حسینی اور انتظار حسین وغیرہ ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے اسلوب بیان اور فنی و ہیئتی تجربات کے نقطۂ نظر سے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے بھی سماجی حقیقت نگاری کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ زندگی کے حوالے سے فرد اور سماج کو دیکھنے اور سمجھنے کا نقطۂ نظر الگ ہو سکتا ہے۔ سماجی مسائل کے حل کے لیے کسی مخصوص طرز فکر سے ذہنی و جذباتی وابستگی بھی پائی جا سکتی ہے۔ مگر فرد کی نفسی و ذہنی الجھنوں اور سماجی و معاشرتی سبھی مسائل کو ان افسانہ نگاروں نے کہیں پر نظر انداز نہیں کیا ہے۔

اردو افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کی ابتداء کرنے والے منشی پریم چند نے نہ صرف ہندوستان کے دیہی معاشرے کی خوبیوں اور خرابیوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا بلکہ اس پسماندہ سماج میں زندگی بسر کرنے والے لوگوں کی ذہنی و جذباتی حالت کی بھی ان کے سماجی پس منظر کے حوالے سے عکاسی کی ہے۔ پریم چند اور دوسرے اہم کہانی کاروں کے یہاں زیادہ تر کردار محض ان کی ذہنی اونچ نیچ نہیں ہیں بلکہ وہ انسانی سماج کی ایک حقیقت ہیں۔ دردزہ سے کراہتی ہوئی بدھیا آج بھی چیخ رہی ہے اور سماج نے گھیسو و مادھو کی طرح اپنے کسی نہ کسی مفاد کے زیر اثر آج بھی اس کی دلدوز چیخ کی طرف سے اپنے کان بند کر رکھے ہیں۔ کرشن چندر کا کالو بھنگی ہمارے درمیان ابھی موجود ہے اور اپنی بشری عظمت و سماجی حیثیت کے تسلیم کیے جانے کا ہنوز منتظر ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ منٹو کے افسانے میں پاگل ہو کر مر گیا ہو مگر ہمارے معاشرے میں اپنے اس المیہ کے ساتھ زندہ ہے کہ برصغیر کے کس حصے کو اپنا وطن کہے۔ اس حصے کو جہاں وہ پلا بڑھا اور جوانی تہذیبی و تمدنی' علاقائی و جغرافیائی

خصوصیات کے ساتھ خون میں شامل ہو کر اس کے وجود کا ایک حصہ بن گیا ہو' یا پھر اس خطے کو جہاں اسے سیاست کے بازی گروں نے زبردستی ڈھکیل دیا ہو۔ یہ سبھی کردار ہمارے سماج سے لیے گئے ہیں اور آج بھی ان کو اس سماج میں اٹھتے' بیٹھتے' سوتے جاگتے' ظلم سہتے' دوسروں پر ظلم کرتے اور اپنے حق کے لیے لڑتے دیکھا جا سکتا ہے۔ کرشن چندر کے افسانے ''جامن کا پیڑ'' میں پیڑ کے نیچے دبا ہوا آدمی انسانی قوانین کے غیر انسانی رویوں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کر رہا ہے۔ منٹو کی سوگندھی' بیدی کی لاجونتی اور دوسرے سبھی کردار مختلف پہلوؤں سے سماجی حقیقت نگاری کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ذیل میں ہم اردو افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کے ان نقوش کو ابھارنے کی کوشش کریں گے جو ہمارے افسانوی ادب کی روایت کا اہم ترین حصہ بن چکے ہیں۔

اردو افسانے میں پریم چند وہ پہلا نام ہے جو کہانی کو عکس حیات اور نقد حیات دونوں بنا کر پیش کرنے کے سلسلے میں لیا جا سکتا ہے۔ پریم چند نے اپنی کہانیوں میں ایک پورے کلچر اور ایک مکمل تہذیب کو اس کے اچھے برے تمام پہلوؤں کے ساتھ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ جبر و تشدد' بھوک' مفلسی' استحصال' جہالت' توہم پرستی اور دوسرے کتنے ہی سماجی مسائل کو پہلی بار اردو افسانے کے قاری سے متعارف کرایا۔ انہوں نے اردو افسانے کو خوابوں کی سرزمین سے ہٹا کر سماج کے تلخ حقائق کی فضا میں آنکھیں کھولنے پر مجبور کیا۔ ان کے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کی ایک دنیا آباد ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ا۔ ''مگر عدالت میں پہنچنے کی دیر تھی۔ پنڈت الوپی دین اس قلزم ناپیدا کنار کے نہنگ تھے۔ حکام ان کے قدر شناس' عملے ان کے نیاز مند' وکیل اور مختار ان کے ناز بردار اور اردلی' چپراسی اور چوکیدار تو ان کے درم خرید غلام تھے۔ انہیں دیکھتے ہی چاروں طرف سے لوگ دوڑ پڑے۔ ہر شخص حیرت سے انگشت بدنداں تھا۔ اس لیے نہیں کہ الوپی دین نے کیوں ایسا فعل کیا بلکہ وہ کیوں قانون کے پنجے میں آئے۔ ایسا شخص جس کے پاس محال کو ممکن کرنے والی

دولت اور دیوتاؤں پر جادو ڈالنے والی چرب زبانی ہو کیوں قانون کا شکار بنے۔'' ۷

۲۔ ''گھیسو نے کہا۔'' لے جا۔ کھوب کہا اور اسیر باد دے۔ جس کی کمائی تھی وہ تو مر گئی۔ مگر تیرا اسیر بادا سے جرور پہنچ جائے گا۔ روئیں روئیں سے اسیر باد دے۔ بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔''

مادھو نے پھر آسمان کی طرف دیکھ کر کہا۔'' بیکنٹھ میں جائے گی دادا............بیکنٹھ کی رانی بنے گی۔'' گھیسو کھڑا ہو گیا اور جیسے مسرت کی لہروں میں تیرتا ہوا بولا۔'' ہاں بیٹا بیکنٹھ میں جائے گی۔ کسی کو ستایا نہیں۔ کسی کو دبایا نہیں۔ مرتے وقت ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کر گئی۔ وہ نہ بیکنٹھ میں جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھ سے لوٹتے ہیں اور پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں اور مندر میں جل چڑھاتے ہیں۔'' ۸

۳۔ ''پنڈتانی چمٹے سے پکڑ کر آگ لائی تھیں۔ انہوں نے پانچ ہاتھ کے فاصلے پر گھونگھٹ کی آڑ سے دکھی کی طرف آگ پھینکی۔ ایک بڑی سی چنگاری اس کے سر پر پڑی۔ جلدی سے پیچھے ہٹ کر جھاڑنے لگا۔ اس کے دل نے کہا۔ یہ ایک پاک برہمن کے گھر کو ناپاک کرنے کا نتیجہ ہے۔ بھگوان نے کتنی جلدی سزا دے دی۔ اسی لیے تو دنیا پنڈتوں سے ڈرتی ہے۔ اور سب کے روپے مارے جاتے ہیں۔ برہمن کے روپے بھلا کوئی مار تو لے۔ گھر بھر کا ستیا ناس ہو جائے۔ ہاتھ پاؤں گل گل کر گرنے لگیں۔'' ۹

۴۔ ''دونوں دوستوں نے کمر سے تلواریں نکال لیں۔ ان دنوں

ادنیٰ اور اعلیٰ سبھی کٹار، خنجر، پیش قبض، شیر پنجہ باندھتے تھے۔ دونوں عیش کے بندے تھے۔ مگر بے غیرت نہ تھے۔ قومی دلیری ان میں عنقا تھی مگر ذاتی دلیری کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ ان کے سیاسی جذبات فنا ہو گئے تھے۔ بادشاہ کے لیے، سلطنت کے لیے، قوم کے لیے کیوں مریں، کیوں اپنی میٹھی نیند میں خلل ڈالیں۔ مگر انفرادی جذبات میں مطلق خوف نہ تھا بلکہ وہ قوی ہو گئے تھے۔ دونوں نے پینترے بدلے۔ لکڑی اور کنگہ کھیلے ہوئے تھے۔ تلواریں چمکیں، چھپا چھپ کی آواز آئی اور دونوں زخم کھا کر گر پڑے۔ دونوں نے وہیں تڑپ تڑپ کر جان دے دی۔ اپنے بادشاہ کے لیے، جن کی آنکھوں سے ایک بوند آنسو کی نہ گری۔ انہیں دونوں آدمیوں نے شطرنج کے وزیر کے لیے اپنی گردنیں کٹا دیں۔''۱۰

۵۔ ''آشا مصنوعی غصہ قائم نہ رکھ سکی۔ جگل نے اس کے دل کے تاروں پر مضراب کی ایسی چوٹ ماری تھی کہ اس کے بہت ضبط کرنے پر بھی دردِ دل باہر نکل ہی آیا۔ ''قسمت بھی تو کوئی چیز ہے۔''

''ایسی قسمت جائے جہنم میں:
تمہاری شادی کسی بڑھیا سے کروں گی۔ دیکھ لینا۔''

''تو میں بھی زہر کھا لوں گا۔ دیکھ لیجیے گا۔''

کیوں؟ بڑھیا تمہیں جوان سے زیادہ پیار کرے گی، زیادہ خدمت کرے گی۔ تمہیں سیدھے راستے پر رکھے گی۔'' ''یہ سب ماں کا کام ہے۔ بیوی جس کام کے لیے ہے اس کے لیے ہے۔''

''آخر بیوی کس کام کے لیے ہے؟''

''آپ مالک ہیں نہیں تو بتلا دیتا بیوی کس کام کے لیے
ہے۔''

موٹر کی آواز آئی ۔ نہ جانے کیسے آشا کے سر کا آنچل
کھسک کر کندھے پر آ گیا تھا۔ اس نے جلدی سے آنچل سر پر کھینچ
لیا اور یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی ۔ ''لالہ کھانا کھا کر
چلے جائیں گے۔ تم ذرا آ جانا۔''[11]

مشتے نمونہ از خروارے کے مصداق یہ چند اقتباسات پریم چند کے سماجی شعور کی پختگی اور افسانوں میں سماجی حقائق کی فطری انداز میں عکاسی کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ پریم چند کا سماجی شعور ان کے آخری دور کے افسانوں میں نسبتاً زیادہ حقیقت پسندانہ رویہ اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ وہ اصول پسندی جو ان کے افسانوں کو آغاز میں کسی فطری انجام پر منتج نہیں ہونے دیتی تھی بعد کے افسانوں میں اس حقیقت پسندی میں تبدیل ہو گئی جہاں روایتی پتی ورتا کے برعکس بوڑھے لالہ ڈنگامل کی کم سن بیوی آشا اپنے نوجوان نوکر جگل سے کہہ دیتی ہے کہ ''لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے۔ تم ذرا آ جانا'' یہاں پر پریم چند سماجی حقیقت نگاری کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ بڑھاپے کی شادی ایک جوان عورت کو جس اخلاقی انحطاط اور جنسی بے راہ روی کی طرف لے جاتی ہے۔ پریم چند اسے ایک سماجی حقیقت مان کر بے کم و کاست اپنی کہانی میں بیان کر دیتے ہیں۔ اسی طرح ''کفن'' میں سماج کے انتہائی پسماندہ طبقے کے دو افراد جو باپ بیٹے ہیں جس طرح ہمارے سامنے آتے ہیں اور جس سنگ دلی، چالبازی، مکاری، فریب اور دھوکے بازی کا مظاہرہ کرتے ہیں اس کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ پریم چند تصویر کا دوسرا رخ دکھانے کی بھی صلاحیت رکھتے ہیں۔ دکھی، ہوری، ہلکو اور اسی طرح کے دوسرے کئی سادہ لوح، ان پڑھ، معصوم فطرت، ہر ظلم اور استحصال کے خاموشی سے شکار ہونے والے افراد کے ساتھ ہی گھیسو اور مادھو جیسے خود غرض اور کام چور نیز ہر قسم کی اخلاقی پابندیوں سے خود کو آزاد سمجھنے والے لوگ بھی اس پسماندہ طبقہ میں موجود ہیں۔ پریم چند نے ان دونوں باپ بیٹوں کی ذہنی کیفیت و حالت کا مشاہدہ کرنے میں انتہائی

غور وفکر سے کام کیا ہے۔ وہ گھیسو اور مادھو کے غیر انسانی رویہ کے وسیلے سے اس سماجی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ نسل در نسل اس طبقے کے افراد جس طرح کے سماجی جبر کا شکار ہوتے آئے ہیں۔ جس بھوک، افلاس، استحصال، تشدد اور مفلوک الحالی کی دنیا میں صدیوں سے زندہ رہتے آئے ہیں اس نے انہیں مکمل طور پر De Humanize کر دیا ہے۔ وہ بظاہر انسان ہیں مگر انسانی خصوصیات مثلاً رحم، محبت، شفقت، شرم اور ہمدردی وغیرہ کا ان میں دور دور تک نشان بھی نہیں ملتا۔ ان کے سبھی حواس ایک نقطہ پر آ کر مرکوز ہو گئے ہیں اور وہ ہے ''بھوک''۔ وہ درد سے تڑپتی بدھیا کو دیکھنے محض اس لیے نہیں جاتے کہ اگر ایک چلا گیا تو دوسرا اس کے حصے کا آلو بھی کھا جائے گا۔ پریم چند کا یہ افسانہ سماجی حقیقت نگاری کی راہ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کفن کے علاوہ پوس کی رات، بوڑھی کاکی، سجان بھگت، شطرنج کی بازی، نجات، دودھ کی قیمت، نئی بیوی اور عید گاہ وغیرہ ایسی کہانیاں ہیں جو سماجی حقیقت نگاری کی روایت کا اہم ترین حصہ ہیں۔ پریم چند کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے پہلی بار ہندوستان کے دیہی معاشرے کے مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ پروفیسر جعفر رضا اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

> ''پریم چند نے ہندوستانی سماج کے مختلف طبقوں، حیثیتوں اور درجوں میں گاؤں کے مسائل کا ہمدردانہ تجزیہ کر کے بہتری کے امکانات کی طرف متوجہ کیا.......... جاگیردار، تعلق دار، زمین دار، مہاجن، کارندے اور پیادے، تحصیل اور ضلع کے حاکم، تھانے دار اور سپاہی، کسان، مزدور، اچھوت، طوائف وغیرہ کی زندگی کے متعلق پریم چند نے نہ صرف سنجیدگی سے غور کیا تھا بلکہ ان کا سماجی معیاروں پر تجزیہ بھی کیا تھا۔ پریم چند کی خصوصیت ہے کہ انھوں نے گاؤں کی عام زندگی پر غیر معمولی کہانیاں لکھیں جو عام زندگی کے خاص پہلوؤں کی نشان دہی کرتی ہیں۔'' [۱۲]

پریم چند نے اپنے افسانوں کے ذریعے سماجی حقیقت نگاری کی جس روایت کو جنم دیا

تھا اسے ان کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں نے بھی برقرار رکھنے کی کوشش کی۔ علی عباس حسینی گوکہ پریم چند کی طرح ایک وسیع سیاسی وسماجی شعور نہیں رکھتے تھے لیکن انسانی زندگی اور سماج کے چند اہم پہلوؤں پر ان کی گہری نظر تھی۔ ان کے افسانوں میں میلہ گھومنی، آئی۔ سی۔ ایس اور ہمارا گاؤں سماجی حقیقت نگاری کے نقطۂ نگاہ سے اہم قرار دیے جاسکتے ہیں۔ میلہ گھومنی میں انھوں نے ایک زمین دار کے دو ناجائز لڑکوں اور ایک آبرو باختہ عورت کے سماجی وذہنی رویہ کو بنیاد بنا کر جاگیردارانہ نظام کے تحت وجود میں آنے والے معاشرے کی چند برائیوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> "دو بھائی تھے چنو اور منو' کہلاتے تھے پٹھان۔ مگر ننہال جولاہے ٹولی میں تھا۔ اور دادا یہاں سید واڑے میں۔ ماں پرجا کی طرح میر صاحب کے یہاں کام کرنے آئی تھی۔ ان کے چھوٹے بھائی نے کچھ اور بھی کام لیے۔ اور نتیجے میں ہاتھ آئے چنو اور منو۔ وہ تو یادگاریں چھوڑ کر جنت کو سدھارے اور خمیازہ بھگتا بڑے میر صاحب نے۔ انہوں نے بی جولاہن کو ایک کچا مکان عطا کیا اور چنو منو کی پرورش کے لیے کچھ روپے دیے۔" [۱۳]

علی عباس حسینی نے افسانہ نگاری کی ابتداء جس طرح کے افسانوں سے کی ان میں بھی پریم چند کے ابتدائی افسانوں کی طرح مثالیت پسندی نے انہیں نسبتاً ایک غیر حقیقت پسندانہ رویہ اختیار کرنے پر مجبور کیا۔ لیکن بعد کے افسانوں میں انہوں نے پختہ سماجی شعور کا ثبوت دیا۔ میلہ گھومنی میں انہوں نے جاگیردارانہ سماج کی چند اہم خرابیوں کو پیش کیا۔ آئی۔ سی۔ ایس میں ملک کے انگریزی داں طبقہ سے تعلق رکھنے والے اور اعلیٰ سرکاری عہدوں پر مامور اشخاص کی رعونت اور نخوت سے بھری ذہنیت کی عکاسی کی گئی ہے۔ بحیثیت مجموعی سماجی حقیقت نگاری کے نقطۂ نظر سے ان کے افسانے خاصے کامیاب ہیں۔

۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد پڑنے کے بعد اردو افسانے میں عام

لوگوں کے مسائل، تکالیف اور افلاس کے تاریخی وسماجی اسباب کے پیش کرنے کا رجحان بڑھا۔ انگارے کی اشاعت نے سماجی حقیقت نگاری کے لیے فضا سازگار کی۔ انگارے میں شامل افسانے فنی نقطۂ نگاہ سے گوکہ کئی نقائص کے حامل تھے مگران کا حقیقی وواضح سماجی پس منظر ضرور حقیقت پسندی کے ساتھ ادب کوتنقید حیات بنانے کی راہ ہموار کرتا تھا۔ انگارے میں جن افسانہ نگاروں کے افسانے شامل تھے ان میں احمد علی اور رشید جہاں کی ادبی حیثیت مسلم ہے۔ رشید جہاں متوسط طبقے کے گھریلو مسائل اور سماجی برائیوں کی عکاسی میں بڑی حد تک کامیاب ہیں۔ لیکن ان کا سماجی شعور محدود نوعیت کا حامل ہے۔

پریم چند کے بعد کرشن چندر سب سے اہم افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اپنا تخلیقی سفر رومانیت سے شروع کیا مگر جلد ہی ترقی پسند نقطۂ نظر کے تحت سماجی ومعاشرتی مسائل کی عکاسی کی ذمہ داری قبول کرلی۔ وہ زبردست تخلیقی قوت وصلاحیت کے مالک تھے اور اپنی شاعرانہ نثر کے باعث بطور افسانہ نگار بے انتہا مقبول ہوئے۔ ابتداء میں کشمیر کے سحر انگیز حسن نے انہیں اپنی طرف کھینچ لیا اور فطرت پرست کرشن چندر نے طلسم خیال، جہلم میں ناؤ پر، ٹوٹے ہوئے تارے اور نظارے جیسے حسن اور رومانیت سے بھرپور افسانے لکھے۔ لیکن ''بالکنی'' سے انہوں نے رومانیت سے حقیقت کی طرف سفر شروع کردیا۔ انہوں نے تقسیم برصغیر کے بعد بھڑ کے فسادات، قحط بنگال، تلنگانہ تحریک اور دوسرے اہم سماجی مسائل پر ناول اور کہانیاں لکھیں، ذات پات اور چھوا چھوت کے ساتھ ساتھ افلاس، بھوک اور بیماری کے شکار پسماندہ طبقات کی مصائب سے بھری زندگی اور انہیں درپیش مسائل کو کرشن چندر نے بے حد فنکارانہ مہارت کے ساتھ اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ ظ۔ انصاری نے ان کے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے چند اہم نکات کی جانب ان الفاظ میں اشارہ کیا۔

> ''کرشن چندر کسی ایک ماحول، کسی ایک موضوع یا انداز بیان میں محدود نہیں رہے۔ انہوں نے ''طلسم خیال'' کے افسانوی مجموعے سے آج ''سپنوں کا قیدی'' تک بڑا فاصلہ طئے کیا ہے۔

ہر منظر اور ماحول سے رس لیا ہے' ہر طرح کے کرداروں کا مشاہدہ
کیا ہے اور ''سکوت قدر ناشناس'' سے بے نیاز ہو کر' دلیری کے
ساتھ انہیں مختلف رنگا رنگ تکنیکی تجربوں کے ساتھ بیان کیا ہے۔
زندگی کے بدلے ہوئے مناظر اور کرداروں کے عمل سے آگاہی
میں کرشن چندر کا کوئی ثانی اس کے ہم عصروں میں نہیں ہے۔'' [۱۴]

کرشن چندر نے بیک وقت سماجی اقدار' سیاسی مسائل اور تہذیبی و تمدنی رجحانات کو اپنی کہانیوں میں اس طرح پیش کیا کہ سماج اور معاشرے کی عکاسی کا ایک بہتر اور معیاری نمونہ سامنے آ گیا۔ ''کالو بھنگی'' میں انہوں نے ذات پات اور چھوا چھوت کی بنیادوں پر کھڑے ہمارے معاشرے کے ایک روکھے پھیکے اور گرے پڑے انسان کی بے رس' مجبور اور خاموش زندگی کے مختلف پہلوؤں اور اس کی معصومانہ فطرت کے چند اہم گوشوں کو اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کا یہ افسانہ سماجی حقائق کی بے رحمانہ عکاسی کی وجہ سے اردو افسانے کی تاریخ میں ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

۱۔ ''کالو بھنگی کی جھاڑو اس کے جسم کا ایک حصہ معلوم ہوتی تھی۔ وہ ہر روز مریضوں کا بول و براز صاف کرتا تھا۔ ڈسپنسری میں فینائل چھڑکتا تھا۔ پھر ڈاکٹر صاحب اور کمپونڈر صاحب کے بنگلوں میں صفائی کا کام کرتا تھا۔ کمپونڈر صاحب کی بکری اور ڈاکٹر صاحب کی گائے کو چرانے کے لیے جنگل میں لے جاتا اور دن ڈھلتے ہی انہیں واپس اسپتال میں لے آتا اور مویشی خانے میں باندھ کر اپنا کھانا تیار کرتا اور اسے کھا کر سو جاتا۔'' [۱۵]

۲۔ ''اچھا تم یہ بتاؤ تم تنخواہ لے کر کیا کرتے ہو؟ ہم نے دوسرا سوال پوچھا۔
تنخواہ لے کر کیا کرتا ہوں۔'' وہ سوچنے لگتا۔ آٹھ

روپے ملتے ہیں۔ وہ انگلیوں پر گننے لگتا ہے۔ ''چار روپیہ کا آٹا لاتا ہوں...... ایک روپیہ کا نمک' ایک روپے کا تمبا کو.........
آٹھ آنے کی چائے' چار آنے کا گڑ' چار آنے کا مصالحہ' کتنے روپے ہو گئے' چھوٹے صاحب''۔ ''سات روپے''

''ہاں سات روپے.......... ہر مہینے ایک روپیہ بنیے کو دیتا ہوں۔ اس سے کپڑے سلوانے کے لیے روپے کرج لیتا ہوں۔ سال میں دو جوڑے تو ہونے چاہئیں۔ کمبل تو میرے پاس ہے۔ خیر۔ لیکن دو جوڑے تو چاہئیں اور چھوٹے صاحب' کہیں بڑے صاحب ایک روپیہ تنخواہ میں بڑھا دیں تو مزا آجائے۔''

''وہ کیسے؟''

''گھی لاؤں گا ایک روپے کا' اور مکی کے پراٹھے کھاؤں گا' کبھی پراٹھے نہیں کھائے' مالک۔ بڑا جی چاہتا ہے۔''[۱۶]

۳۔ ''کالو بھنگی تم نے بیاہ نہیں کیا؟''

نہیں چھوٹے صاحب''

''کیوں؟''

''اس علاقے میں میں ہی ایک بھنگی ہوں اور دور دور تک کوئی بھنگی نہیں ہے چھوٹے صاحب پھر ہماری شادی کیسے ہو سکتی ہے؟''[۱۷]

۴۔ ''جب وہ مرا اس روز بھی کوئی خاص بات نہ ہوئی۔ روز کی طرح اس روز بھی ہسپتال کھلا' ڈاکٹر صاحب نے نسخے لکھے' کمپونڈر نے تیار کیے' مریضوں نے دوا لی اور گھر لوٹ گئے۔

> پھر روز کی طرح ہسپتال بھی بند ہوا اور گھر آن کر ہم نے آرام سے کھانا کھایا، ریڈیو سنا اور لحاف اوڑھ کر سو گئے۔ صبح اٹھے تو پتہ چلا کہ پولیس والوں نے از راہِ کرم کالو بھنگی کی لاش ٹھکانے لگوا دی۔ اس پر ڈاکٹر صاحب کی گائے نے اور کمپونڈر صاحب کی بکری نے دو روز تک نہ کچھ کھایا نہ پیا اور وارڈ کے باہر کھڑے بیکار چلاتی رہیں۔ جانوروں کی ذات ہے نہ آخر۔"[۱۸]

کالو بھنگی نے ساری زندگی دوسرے مریضوں اور ڈاکٹر صاحب و کمپاونڈر صاحب کی ہر طرح سے خدمت کی لیکن جب وہ مرا تو ہسپتال کے روزمرہ کے معمولات میں کوئی فرق نہیں پڑا۔ کسی نے اس کی موت کا اثر نہیں لیا۔ ہاں گائے اور بکری نے دو دنوں تک کھانا نہیں کھایا اور چلاتی رہیں۔ یہاں پر کرشن چندر انسانوں کی بے حسی اور جانوروں کے جذبۂ خلوص و تشکر کی عکاسی کرنے میں جس تخلیقی صلاحیت و فنی مہارت کا ثبوت دیتے ہیں وہ ان کے سماجی شعور کی پختگی کے ساتھ انسانی قدروں سے ان کی ذہنی و جذباتی وابستگی کا بھی پتہ دیتی ہے کیونکہ جذبے کا وفور اور طبیعت کا خلوص اگر فن کی بھٹی میں تپ کر کسی تخلیق کا حصہ بنتا ہے تو وہ بلاشبہ معجزۂ فن قرار دیے جانے کی مستحق ہے۔ "جانوروں کی ذات ہے نہ آخر" یہ جملہ کہہ کر کرشن چندر نے انسانی معاشرے کی بے حسی اور خود غرضی کی طرف بڑا بلیغ اشارہ کیا ہے۔ وہ انسانی اوصاف جن کے باعث انسان کو اشرف المخلوقات کا خطاب عطا ہوا تھا آج جانور کی فطرت کا حصہ تو ہیں لیکن انسان ان سے کوسوں دور ہے۔

"مہالکشمی کا پل" کرشن چندر کا دوسرا اہم افسانہ ہے جس میں سماجی حقیقت نگاری اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ صیغۂ متکلم پل کے بائیں طرف دھوپ میں سوکھنے کے لیے ڈالی گئی بدرنگ، بوسیدہ اور پھٹی ہوئی ساڑیوں کے حوالے سے بائیں جانب کھولیوں اور چالوں میں رہنے والے غریب، محنت کش اور افلاس و تنگ دستی کے شکار لوگوں کی مصائب سے بھری زندگی سے ہمارا تعارف کراتا ہے۔ کہانی کا راوی (صیغۂ متکلم) خود اسی بستی کی ایک چال

میں رہتا ہے اور کسی سیٹھ کی مل میں کلرک کے عہدے پر کام کرتا ہے۔ ان محنت کش، مفلس اور مفلوک الحال لوگوں کی زندگی کے مختلف رخ کرشن چندر نے ہمیں اس کہانی میں دکھائے ہیں۔ ایک رخ ملاحظہ ہو:

> ''شانتا بائی کے گھر چولھا اسی وقت سلگ سکتا ہے جب دوسروں کے ہاں چولھے ٹھنڈے ہو جائیں یعنی دو پہر کو دو بجے اور رات کو نو بجے۔ ان اوقات میں ادھر اور اُدھر سے دونوں وقت گھر سے باہر برتن مانجھنے اور پانی ڈھونے کا کام کرنا ہوتا ہے۔ اب تو چھوٹی لڑکی بھی اس کا ہاتھ بٹاتی ہے۔ شانتا بائی برتن صاف کرتی ہے۔ چھوٹی لڑکی برتن دھوتی جاتی ہے۔ دو تین بار ایسا بھی ہوا کہ چھوٹی لڑکی کے ہاتھ سے چینی کے برتن گر کر ٹوٹ گئے۔ اب میں جب کبھی چھوٹی لڑکی کی آنکھیں سوجی ہوئی اور اس کے گال سرخ دیکھتا ہوں تو سمجھ جاتا ہوں کہ کسی بڑے گھر میں چینی کے برتن ٹوٹے ہیں۔''[19]

اس کے علاوہ کرشن چندر نے بنگال کے قحط پر ایک بے مثال افسانہ ''ان داتا'' کے عنوان سے لکھا۔ 'پیشاور ایکسپریس'' میں ہندوستان کی تقسیم کے نتیجے میں رونما ہونے والے فسادات کو انھوں نے موضوع بنایا۔ ''لال باغ'' میں ہندو مسلمان فسادات کروا کر ان کی آڑ میں اپنی تجوریاں بھرنے اور لیڈری چمکانے والے سماج دشمن اور فرقہ پرست عناصر کی زہریلی ذہنیت سے قاری کو آگاہ کیا۔ ''گدھا'' میں انتظامیہ اور حکومت کے دوسرے اہلکاروں کی لاپرواہی اور احساس ذمہ داری کے فقدان کو طنز کا نشانہ بنایا۔ غرض کہ ہر زاویہ ہر پہلو سے انھوں نے سماج کی اچھائیوں' برائیوں' خوبیوں اور خامیوں کو افسانے میں پیش کرنے کا کام کیا۔

سعادت حسن منٹو نے سماج کے ایک ایسے پہلو پر قلم اٹھایا جسے بیشتر افسانہ نگاروں نے دیدہ و دانستہ نظر انداز کرنے کی کوشش کی تھی۔ وہ اس حقیقت سے پوری طرح واقف تھے کہ

زندگی کی ایک بنیادی جبلت ہونے کے ناطے جنس ہمارے سماجی رویوں کو مختلف زاویوں سے متاثر کرتی ہے اس لیے ادب کو اس سے علیحدہ رکھنا سماج اور معاشرے کی آدھی تصویر پیش کرنے کے مترادف ہوگا۔ پھر انہوں نے جس ماحول کو اپنے افسانوں میں پیش کیا' جنس اس کے جزو لازم کی حیثیت رکھتی ہے۔ جنسی مسائل کے علاوہ انہوں نے دوسرے سماجی مسائل کو بھی افسانوں کا موضوع بنایا۔ آزادی کے بعد بھڑک اٹھے فسادات اور تقسیم ہند کے المیے پر بھی انہوں نے شاندار افسانے لکھے۔ منٹو کا سماجی شعور فرد کی نفسیات کے حوالے سے سماجی ومعاشرتی صورت حال کا تجزیہ کرنے میں یقین رکھتا تھا۔ سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے ان کی افسانہ نگاری کا جائزہ لینے سے قبل ان کی چند کہانیوں سے اقتباسات ملاحظہ ہوں:

ا۔ ''لاہور۔ ۲۱ جنوری

دھوبی منڈی سے پولیس نے ایک نوزائیدہ بچی کو سردی سے ٹھٹھرتے سڑک کے کنارے پڑی ہوئی پایا اور اپنے قبضے میں لے لیا۔ کسی سنگ دل نے بچی کی گردن کو مضبوطی سے کپڑے میں جکڑ رکھا تھا اور عریاں جسم کو پانی سے گیلے کپڑے میں باندھ رکھا تھا تا کہ وہ سردی سے مر جائے مگر وہ زندہ تھی۔ بچی بہت خوبصورت ہے۔ آنکھیں نیلی ہیں۔ اس کو ہسپتال پہنچا دیا گیا ہے۔[۲۰]

۲۔ کمرے میں کوئی بھی نہیں تھا۔ ایک اسٹریچر تھا جس پر ایک لاش پڑی تھی۔ سراج الدین چھوٹے چھوٹے قدم اٹھاتا ہوا اس کی طرف بڑھا۔ کمرے میں دفعتاً روشنی ہوئی۔ سراج الدین نے لاش کے زرد چہرے پر چمکتا ہوا تل دیکھا اور چلایا ''سکینہ!''

ڈاکٹر جس نے کمرے میں روشنی کی تھی سراج الدین سے پوچھا ''کیا ہے''

سراج الدین کے حلق سے صرف اتنا نکل سکا ''جی میں

......جی میں اس کا باپ ہوں۔''

ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا اور اس کی نبض ٹٹولی اور سراج الدین سے کہا۔ ''کھڑکی کھول دو۔''

سکینہ کے مردہ جسم میں جنبش ہوئی۔ بے جان ہاتھوں سے اس نے ازار بند کھولا اور شلوار نیچے سرکا دی۔ بوڑھا سراج الدین خوشی سے چلایا۔ ''زندہ ہے...... میری بیٹی زندہ ہے۔''

ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو گیا۔''[۲۱]

۳۔ ''پاگل خانے میں وہ سب پاگل جن کا دماغ پوری طرح ماؤف نہیں ہوا تھا اس مخمصے میں گرفتار تھے کہ وہ پاکستان میں ہیں یا ہندوستان میں ۔ اگر ہندوستان میں ہیں تو پاکستان کہاں ہے۔ اگر وہ پاکستان میں ہیں تو یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ وہ کچھ عرصہ پہلے یہیں رہتے ہوئے بھی ہندوستان میں تھے۔

ایک پاگل تو پاکستان اور ہندوستان اور ہندوستان اور پاکستان کے چکر میں کچھ ایسا گرفتار ہوا کہ اور زیادہ پاگل ہو گیا۔''[۲۲]

۴۔ ''لوگ جمع ہو گئے اور پولیس کے دو سپاہیوں نے بڑی مشکل سے گورے کو استاد منگو کی گرفت سے چھڑایا۔ استاد منگو ان دو سپاہیوں کے درمیان کھڑا تھا۔ اس کی چوڑی چھاتی پھولی ہوئی سانس کی وجہ سے اوپر نیچے ہو رہی تھی ۔ منہ سے جھاگ بہہ رہا تھا اور اپنی مسکراتی ہوئی آنکھوں سے حیرت زدہ مجمع کی طرف دیکھ کر وہ ہانپتی ہوئی آواز میں کہہ رہا تھا۔

''وہ دن گزر گئے جب خلیل خاں فاختہ اڑایا کرتے تھے ......اب نیا قانون ہے میاں...... نیا قانون!''

اور بے چارہ گورا اپنے بگڑے ہوئے چہرے کے ساتھ بے وقوفوں کی مانند کبھی استاد منگو کی طرف دیکھتا تھا اور کبھی ہجوم کی طرف۔

استاد منگو کو پولیس کے سپاہی تھانے میں لے گئے۔ راستے میں اور تھانے کے اندر کمرے میں وہ ''نیا قانون''۔ ''نیا قانون'' چلاتا رہا مگر کسی نے ایک نہ سنی۔

''نیا قانون' نیا قانون کیا بک رہے ہو...... قانون وہی ہے پرانا!'' اور اس کو حوالات میں بند کر دیا گیا۔''[۲۳]

مندرجہ بالا اقتباسات پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے بھی یہ نتیجہ اخذ کرنا کوئی مشکل نہیں کہ منٹو سماجی حقیقت نگاری کے لیے کسی قسم کی نظریاتی وابستگی کا سہارا نہیں لیتا۔ وہ حقیقت کو من وعن پیش کر دینے میں یقین رکھتا ہے۔ نہ وہ اپنے تاثرات کو کہانی میں شامل کرتا ہے اور نہ ہی ادبی وسیاسی نظریات کا سہارا لیتا ہے۔ ''سڑک کے کنارے'' میں اس نے ناجائز سماجی تعلق کے نتیجے میں پیدا ہونے والے بچوں سے کسی بھی طرح خود کو الگ رکھنے کے اس خطرناک رجحان کو موضوع بنایا ہے جو اپنے ہی ماں باپ یا دوسرے قریبی اعزاء کے دباؤ میں ان بچوں کی ہلاکت کا سبب بن جاتا ہے۔ اپنے ہی جسم کا ٹکڑا سماجی جبر اور مرد میں احساس ذمہ داری کے فقدان کی وجہ سے گناہ کی نشانی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ لیکن ماں تو ماں ہے۔ وہ تخلیق کا کرب سہہ کر جسے جنم دیتی ہے اسے چند اصول ونظریات کی قربان گاہ پر بھینٹ نہیں چڑھا سکتی۔ ''میرا گوشت واپس دے دو'' یہ کہہ کر وہ سماج کو یہ بتانا چاہتی ہے مرد احساس ذمہ داری سے بیگانہ ہو کر راہ فرار اختیار کر سکتا ہے لیکن عورت اپنے فطری تقاضوں اور مادرانہ جذبے سے کسی قیمت پر دست بردار نہیں ہو سکتی۔ منٹو نے ایک برہنہ سماجی حقیقت کو افسانے میں اس طرح پیش کیا ہے کہ افسانے کے فنی ڈھانچے سے یہ موضوع نہ صرف پوری طرح ہم آہنگ ہے بلکہ نقطۂ نظر کی معروضیت اور مصنف کی سپاٹ زبان اس مسئلے کی سنگینی کا احساس قاری کو بہتر طور پر کرانے میں زیادہ معاون ثابت ہوتی

ہے۔جس بے نیازی اور بے تعلقی سے اخبار کی ایک خبر کے ذریعے منٹو نے قاری کو افسانے کے منطقی انجام سے ہم کنار کیا ہے وہ فن پر ان کی گرفت کی دلیل ہے۔ڈاکٹر اطہر پرویز نے ایک انتہائی اہم نکتہ کی طرف اشارہ کیا ہے:

> ''منٹو سے ذرا نیچی سطح کا افسانہ نگار یہاں محض بچہ لکھ کر بات پوری کر دیتا۔لیکن منٹو نے اس معاشرے کو ایک بدی کا چکر بنا دیا ہے جہاں پھر ایک لڑکی پیدا ہوتی ہے' اس حلقے میں شامل ہونے کے لیے جس کا چکر شاید کبھی ختم نہ ہو۔'' ۲۴

تقسیم ہند کے المیے کے پس منظر میں لکھے گئے افسانوں میں ''کھول دو'' گورمکھ سنگھ کی وصیت'' اور ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' اہم ہیں۔اپنی ہی قوم کے رضا کاروں کے ہاتھوں سکینہ کی اجتماعی آبروریزی کے بعد نیم مردہ حالت میں اس کا اسپتال پہنچنا' ڈاکٹر کے منہ سے ''کھول دو'' کا لفظ سن کر اپنی شلوار کھول کر نیچے سرکا دینا اور اس کے باپ سراج الدین کا خوشی سے کہنا ''زندہ ہے میری بیٹی زندہ ہے'' یہ وہ صورت حال ہے جو جنسی جنون کے ہاتھوں ہر قسم کی اخلاقی قدروں کے مکمل خاتمے کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتی ہے۔نیم بے ہوش سکینہ ''کھول دو'' سے صرف ایک ہی معنی اخذ کرتی ہے۔سراج الدین جو اپنا سب کچھ کھو چکا ہے۔شاید اسی کو غنیمت سمجھتا ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے۔ورنہ عام حالات میں اس شرمناک حادثے پر اس کا ردعمل دوسرا ہوتا۔منٹو نے کس قدر فنکارانہ مہارت سے قاری کو صورت حال کی المناکی کا احساس دلایا ہے۔

سماجی حقیقت نگاری کی راہ پل صراط کی طرح ہے۔ہلکی سی لغزش تخلیقی تجربے کی ناکامی کا سبب بن جاتی ہے۔منٹو سماجی صورت حال کو توڑ مروڑ کر اور اپنی مثالیت پسندی و نظریاتی وابستگی کے سانچے میں ڈھال کر پیش کرنے کا قائل نہیں ہے۔اس نے طوائف پر کہانیاں لکھی ہیں اور یہ طوائف جسم فروش ہے۔وہ روز ایک نئے آدمی کے ساتھ سوتی ہے۔مگر منٹو اس گندگی میں اس کے باطنی حسن کی موجودگی کو نظر انداز نہیں کرتا۔''ہتک'' میں سوگندھی جسمانی مشقت کے بعد سر درد اور تھکن کا شکار ہے لیکن دلال کے ساتھ سیٹھ کی

جسمانی بھوک مٹانے چل پڑتی ہے کیونکہ اسے ایک غریب مدراسی عورت کو کرایہ دینے کے لیے روپیوں کا انتظام کرنا تھا جس کا شوہر موٹر کے نیچے آ کر کچل گیا تھا اور اسے اپنے گاؤں جانا تھا۔ وہ برائی اور نیکی کے درمیان فرق کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی لیکن دوسروں کے کام آنے کی کوشش کرتی ہے۔ اسی طرح ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا پاگل سردار ہر طرح کے شعور سے عاری ہے لیکن اپنے وطن کی مٹی کی خوشبو اس کا پیچھا نہیں چھوڑتی وہ باہوش اور عقل مند تصور کیے جانے والے انسانوں کے مقابلے میں اس حقیقت سے زیادہ قریب ہے کہ زمین کو تقسیم کیا جاسکتا ہے لیکن انسان کو نہیں۔ اپنا گھر، اپنی فضا، اپنی زمین اور اپنا آسمان یہ جذبہ روح کا دوسرا نام ہے جسے جسم سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ گھر، زمین، درخت اور انسان کی تقسیم کا یہ عمل اپنے آپ میں سب سے بڑا پاگل پن تھا جو عقل منداور باہوش انسانوں سے سرزد ہو رہا تھا اور جس پر آج وہ بھی ہنس رہے تھے اور احتجاج کر رہے تھے جنھیں ہم آپ پاگل کہتے ہیں۔

۱۹۳۷ء کے گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ کے پس منظر میں لکھا گیا افسانہ ''نیا قانون'' ایک کوچوان منگو کی ذہنی کیفیات کی کہانی ہے جو ظلم کے خلاف لڑنا چاہتا ہے اور غلامی کا جوا ہر قیمت پر سر سے اتار پھینکنا چاہتا ہے۔ ''نیا قانون'' بن گیا ہے یہ خبر اس تک بھی پہنچتی ہے اور وہ ایک سادہ لوح انسان ہونے کی وجہ سے یہ سمجھتا ہے کہ اب ظلم کے دن ختم ہوئے وہ اسی خیال اور جذبے کے زیر اثر ایک انگریز پر ہاتھ چھوڑ دیتا ہے اور جیل پہنچ جاتا ہے۔ بار بار ''نیا قانون'' کی تکرار کرنے پر پولیس والا اسے ڈانٹ دیتا ہے ''نیا قانون، نیا قانون کیا بک رہے ہو...... قانون وہی ہے پرانا!'' یہیں پر اس منظر کی تکمیل ہو جاتی ہے جو بتانا چاہ رہا ہے کہ قانون کوئی بھی بنے مظلوم کا ہاتھ ظالم کی گردن تک کبھی نہیں پہنچ سکتا۔

منٹو کی افسانہ نگاری کا یہ مختصر سا جائزہ ان کے سماجی شعور کی پختگی کی نشاندہی کرتا ہے۔ وہ ایک بے رحم سماجی حقیقت نگار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں جو سماجی حقائق کو ان کی اصل صورت میں پیش کرنے میں کسی مصلحت کو خاطر میں نہیں لاتا اور معاشرے میں پھیلی غلاظت کے نزدیک سے آنکھ اور ناک بند کر کے گزر جانے کے برعکس وہیں رک کر

اس غلاظت کے ڈھیر کو کرید کر انسانیت کے درخشاں اور آبدار موتی کی تلاش کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ اردو افسانے کو اگر نقدِ حیات اور عکس حیات کے نقطہ نظر سے پڑھا اور سمجھا جائے گا تو منٹو کے افسانوں کا مطالعہ ناگزیر ہوگا۔ سماجی حقیقت نگاری کی روایت منٹو کے افسانوں سے اور بھی مستحکم ہوئی ہے اس حقیقت کا اعتراف ضروری ہے۔

منٹو کے ہم عصر بیدی نے سماجی حقیقت نگاری کے سلسلے میں انسان کے آپسی رشتوں کی اہمیت پر زور دیا۔ وہ ان رشتوں کے توسط سے سماجی و معاشرتی اقدار کی عکاسی کرنے میں انتہائی درجہ کامیاب ہیں۔ وہ اپنے افسانوی سفر کے آغاز سے ہی اس حقیقت سے باخبری کا ثبوت دیتے ہیں کہ ہندوستانی معاشرہ رشتوں اور بندھنوں کی پاکیزگی اور سالمیت کو اپنے سماجی وجود کی بقاء کا ضامن مانتا ہے۔ ہر شخص کی شناخت کا سبب وہ سماجی درجہ ہے جو اسے کسی کے بھائی، باپ، بیوی، لڑکے، شوہر اور بہن ہونے کی حیثیت سے حاصل ہوتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کی نشو ونما میں اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ گھریلو رشتوں پر سماجی رشتوں کو فوقیت دینے سے جو بکھراؤ اور انتشار پیدا ہوتا ہے اسے ان کرداروں کے ذریعہ پیش کیا جائے۔ وہ اس صورت حال کو بھی اپنے افسانوں میں فنی بصیرت کے ساتھ پیش کرتے ہیں جو گھر اور خاندان کے افراد کو ایک دوسرے کے قریب لانے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ مثلاً ''بھولا'' میں بھولا اس کی ماں مایا اور بوڑھے دادا میں جو جذباتی لگاؤ اور محبت ہے اس کی سب سے اہم وجہ بھولا کے باپ کی ناوقت موت ہے۔ بیٹے کی موت کے بعد بھولا واحد سہارا ہے۔ اس لیے دادا اسے بے حد عزیز رکھتے ہیں۔ مایا بیوہ ہے اور اب شوہر کی موت کے بعد بھولا ہی اس کی اجاڑ اور اندھیری زندگی میں ایک ایسے چراغ کی مانند ہے جس کی روشنی میں وہ زندگی کا باقی ماندہ سفر کسی نہ کسی طرح سے طے کر سکتی ہے۔ اس کہانی میں تینوں کے درمیان جذباتی وابستگی کی بنیاد بھولا کے والد کی موت ہے۔ ''گرم کوٹ'' میں غربت اور کم آمدنی، گھر کے بڑھتے ہوئے اخراجات اور افراد خانہ کی بنیادی ضرورت کا بھی آسانی سے پورا نہ ہونا وہ صورت حال ہے جو شمی، کلرک اور بچوں کو ایک دوسرے کو قریب لے آتی ہے اور بیوی

شوہر کی ایک اہم ضرورت کو پورا کرنے کے لیے اپنی خواہشات وضروریات کے ساتھ ساتھ بچوں کی خواہشات کو بھی قربان کر دیتی ہے۔ جو عام حالات میں ایک ماں کے لیے سب سے مشکل مرحلہ ہے جس سے گزرنا آسان نہیں۔ یہاں بیدی اس اہم حقیقت کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں کہ عورت وقت آنے پر اپنے شوہر کی خواہشات کی تکمیل کے لیے اپنی اولاد کی خواہشوں کو بھی رد کر سکتی ہے۔

سماجی حقیقت نگاری کی روایت بیدی کے جن افسانوں سے مستحکم ہوتی ہے ان میں ایک اہم افسانہ ''گرہن'' ہے جو ایک ایسی مظلوم عورت کی کہانی ہے جسے شوہر اور سسرال والوں کے ظلم وستم کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس کے صرف تین کام ہیں۔ شوہر کی جنسی ہوس پوری کرنا' گھر اور خاندان کو ہر سال ایک عدد نا مولود کا تحفہ دینا اور سسرال میں سب کی ہر وقت خدمت کرنا۔ ستائش کا ایک کلمہ' آرام کا ایک لمحہ اور شوہر کی ایک نگاہ الفت سے وہ محروم رہتی ہے۔ جب صورت حال زیادہ بدتر ہو جاتی ہے تو وہ سسرال سے اپنے ماں باپ کے گھر جانے کے لیے بھاگ نکلتی ہے۔ مگر راستے میں ہوس کے درندے پھر اس سے اپنا قرض چکاتے ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے راہو اور کیتو چاند کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ وہ گرتی ہے پھر اٹھ کر بھاگتی ہے اور بھاگتی چلی جاتی ہے۔ بیدی اس افسانے کے ذریعہ اس سماجی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ زمین کے چاند کے لیے ہر سمت راہو اور کیتو گھات لگا کر بیٹھے ہوئے ہیں۔ اور گرہن اس چاند کی طرح جو آسمان میں ہے زمین کے اس چاند کا بھی مقدر ہے۔ بیدی کے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کے حوالے سے اس مقالے کے دوسرے باب میں تفصیل سے بحث کی جائے گی۔ سردست یہ کہنا مناسب ہوگا کہ بیدی نے فرد اور گھر کے تعلق سے سماجی صورت حال کی عکاسی کرنے کی جو کوشش کی ہے وہ نہ صرف یہ کہ کامیاب ہے بلکہ سماجی حقیقت نگاری کی روایت کا اہم ترین حصہ ہے۔ عزیز احمد اپنی تصنیف ترقی پسند ادب میں رقم طراز ہیں:

> ''بیدی کے افسانوں کا ماحول دیہاتی زندگی ہے۔ اس کے مسائل' اس کی معاشرتی گندگی' اس کے مصائب بیان کرنے

میں کوئی اور ترقی پسند ادیب ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ نچلے متوسط طبقے کی زندگی جو ہمیشہ تباہی کے غار پر ایک دھاگے سے لٹکتی رہتی ہے' ان کے افسانوں میں پورے انسانی درد اور دہشت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔'' ۲۵

عصری زندگی کی حقیقتوں اور تہذیبی زندگی کے نمونوں کے ساتھ ہی انسان اور اس کے اجتماعی یا معاشرتی وجود کی نمائندگی کا جو سلسلہ پریم چند کی کہانیوں سے شروع ہوا اس کی ایک اہم کڑی خواجہ احمد عباس بھی ہیں۔ عباس کے افسانوں میں ''ابابیل''، ''سردار جی''، ''ایک لڑکی سات دیوانے''، ''سیاہ سورج سفید سائے''، ''بارہ گھنٹے'' اور ''نیلی ساڑی'' وغیرہ اہم ہیں۔ ان سبھی میں سماجی حقیقت نگاری کی فضا ملتی ہے۔ بقول سید احتشام حسین:

''خواجہ احمد عباس گو کہ ۱۹۴۷ء کے بعد ہی میدان میں آئے لیکن گذشتہ پانچ چھ سال میں انہوں نے عصری زندگی کو کھنگال کر بعض بیش قیمت موضوعات پر افسانے لکھے ہیں۔ ہلکی سی رمزیت کے پردے میں ان کے وہ افسانے جو قومی اور فرقہ وارانہ اتحاد' موجودہ جذباتی اور سماجی انتشار کے متعلق لکھے گئے ہیں' وہ انہیں کا دور رس ذہن لکھ سکتا ہے۔'' ۲۶

عصری سماجی حقائق سے خواجہ احمد عباس کی واقفیت نے ان سے چند ایسے افسانے تحریر کرائے جو اردو کے افسانوی ادب میں ایک اضافہ قرار دیے جا سکتے ہیں۔ ''سردار جی'' انہیں کہانیوں میں ایک ہے۔ تقسیم ہند کے بعد پنجاب میں بھڑکے فسادات میں سکھوں کے مظالم کا شکار وہاں کے مسلمانوں کا ایک بڑا طبقہ ہوا تھا۔ مسلمانوں اور سکھوں کے درمیان نفرت عروج پر تھی۔ اس نفرت کو ہوا دینے میں آر۔ ایس۔ ایس کا بہت بڑا ہاتھ تھا جس نے کرایہ پر سکھ طبقے کے غنڈوں کو حاصل کر کے مسلمانوں کا قتل عام کروایا تھا۔ کہانی کی ابتداء میں چند مسلمان لڑکے سکھوں سے متعلق مضحکانہ لطائف بیان کر کے ان کا مذاق اڑاتے ہیں لیکن بعد میں ایک سکھ کو اپنی جان کی بازی لگا کر

مسلمانوں کی جان بچاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس طرح عباس اس انسان کو تلاش کر لیتے ہیں جو سکھ بھی ہو سکتا ہے، ہندو بھی، عیسائی بھی، کسی اور مذہب کو ماننے والا بھی اور کسی بھی مذہب میں یقین نہ رکھنے والا بھی۔ یہ انسان جب تک زندہ ہے بدی سے لڑنے والے اور سچائی کا علم بلند کرنے والے پیدا ہوتے رہیں گے۔ کوثر چاند پوری نے اس افسانہ کو اسلوب فن اور بے باک حقیقت نگاری کے خوبصورت امتزاج کی بناء پر فسادات سے متعلق افسانوں میں اہم ترین نوعیت کا قرار دیا ہے۔

سماجی حقیقت نگاری کی عمدہ مثال ان کی کہانی ''آزادی کا دن'' ہے۔ اس کہانی کو پڑھ کر فیض کی نظم صبح آزادی بے ساختہ یاد آجاتی ہے۔ اس کہانی میں انہوں نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ معاشی بدحالی، اقتصادی مفلوک الحالی، بھوک اور بیروزگاری کے ہوتے ہوئے سیاسی آزادی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ غریب رامو آزادی کی خوشی میں تقسیم ہونے والے لڈو اور پوری کو لینے اکیلے چلا جاتا ہے کیونکہ اس کے، اس کی بیوی اور لڑکی تینوں کے درمیان محض ایک دھوتی ہے۔ واپسی میں کسی مکان سے گرتے ہوئے قومی پرچم کو اس غرض سے اٹھا لیتا ہے کہ لڑکی کا عریاں جسم ڈھک جائے گا لیکن پولیس قومی جھنڈے کی توہین کے جرم میں اسے گرفتار کر لیتی ہے۔ اس طرح رامو کا کردار ہندوستان میں پھیلی ہوئی بدترین غریبی کو ایک تاریک حقیقت کی حیثیت سے آزادی کی روشن صبح کے دوبدوش ہمارے سامنے پیش کرنے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔

اقتصادی بدحالی انسان سے نسلی برتری کا احساس بھی چھین لیتی ہے۔ عباس کے افسانے ''تین بھنگی'' میں اسی صورت حال کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پنڈت کرپا رام اور شیخ رحیم الدین جب یہ خبر سنتے ہیں کہ اونچی ذات والوں کو بھنگی کا کام کرنے پر نوے روپے کا ہر ماہ اسپیشل الاؤنس دیا جائے گا تو وہ یہ کام کرنے پر تیار ہو جاتے ہیں۔ خواجہ احمد عباس اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ معاشی بدحالی انسان کے ہر طرح کے سماجی رویے پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ''تیسرا دریا'' میں انہوں نے دکھایا ہے کہ کس طرح رمیش اور سمترا ایک دوسرے کا ساتھ نبھانے کا عہد کرتے ہیں۔ لیکن جب حالات

زمانہ کے ہاتھوں رمیش ڈاکٹر نہیں بن پاتا اور کمپاؤنڈر بن کر رہ جاتا ہے تو جج کی لڑکی سمترا اس سے قطع تعلق کر لیتی ہے۔ اس طرح انہوں نے سماج اور فرد کے حوالے سے زندگی کے مختلف پہلوؤں کو اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ وہ سماج کی صحیح تصویر پیش کرنے میں اپنے بیانیہ لہجے کی وجہ سے زیادہ کامیاب ہیں۔ ان کا یہ بیانیہ اسلوب تقریباً ان کی ہر کہانی میں نظر آتا ہے۔ عام طور پر انہیں پروپیگنڈسٹ کہا گیا اور اس میں کسی حد تک ضرور سچائی موجود ہے۔ ان کی نظریاتی وابستگی اشراکیت کے ساتھ ہے اس لیے ان کی تخلیقات کا محور بھی وہی ہے۔

عصمت چغتائی نے متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں میں پائی جانے والی جنسی گھٹن، اقتصادی مسائل اور بیجا سماجی دباؤ کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کی اخلاقی، معاشی اور ذہنی زندگی سے ان کی واقفیت سماجی حقیقت نگاری کے مشکل کام کو ان کے لیے آسان بنا دیتی ہے۔ ان کا اسلوب اظہار اور فنی و تخلیقی صلاحیتیں ان کے سماجی شعور سے ہم آہنگ ہو کر افسانے کو ہیئت اور موضوع دونوں اعتبار سے ایک مکمل فن پارہ بنا دیتی ہیں۔ عصمت پر اکثر فحش نگاری کا الزام لگایا گیا ہے۔ ایسا ان افسانوں کو بنیاد بنا کر کیا گیا ہے جو انہوں نے ان متوسط طبقوں کی جنسی زندگی کو موضوع بنا کر لکھے ہیں۔ لیکن یہ الزام زیادہ صحیح نہیں ہے۔ ان کی شروع کے افسانوں سے قطع نظر بعد کے افسانوں میں ان کی حقیقت پسندی فحش نگاری پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ عصمت نے متوسط طبقے کی ان عورتوں کی نفسیات اور گھٹن بھری زندگی کا بغور مشاہدہ کیا تھا جو چہار دیواری کے اندر اپنی عمر کا بیشتر حصہ خاموشی سے گزار دیتی ہیں۔ ان عورتوں اور لڑکیوں کی نفسیاتی و ذہنی کش مکش، معاشرتی و معاشی مسائل اور جنسی خواہشات کو انہوں نے فنکارانہ چابکدستی سے کہانی کا جامہ پہنایا۔ ان کے اہم افسانوں میں بچھو پھوپھی، چوتھی کا جوڑا، لحاف، بدن کی خوشبو وغیرہ ہیں۔ ''چوتھی کا جوڑا'' میں انہوں نے اقتصادی بدحالی کے شکار ایک ایسے کنبے کی کہانی پیش کی ہے۔ جہاں جوان لڑکی کی شادی ایک مسئلہ بن کر سامنے آتی۔ بیوہ ماں اپنے بھائی کے لڑکے راحت کی آمد کو اس طرح لیتی ہے جیسے بیٹی کی برات

دروازے آ لگی ہو۔ شادی کا انتظام ہونے لگتا ہے اور ہونے والے داماد کی خاطر شروع ہو جاتی ہے کہ جس کی نظر اور پیٹ دونوں بھوکے ہیں۔ خوب خاطر کرواکر' روز انڈے پراٹھے' گوشت اور مرغ و بریانی کھا کر راحت میاں جاتے جاتے چھوٹی بیٹی کا جوہر عصمت بھی لوٹ لیتے ہیں اور پھر دق بڑی آپا کو اپنی گرفت میں لے کر قبر تک پہنچا آتی ہے۔ سہہ دری میں پھر صاف ستھری جازم بچھائی جاتی ہے۔ اور چوتھی کے جوڑے کی جگہ اس مرتبہ بڑی آپا کا کفن تیار کیا جاتا ہے:

> ''بی اماں نے آخری ٹانکا بھر کے ڈورہ توڑ لیا۔ دو موٹے موٹے آنسو ان کے روئی جیسے نرم گالوں پر دھیرے دھیرے رینگنے لگے۔ ان کے چہرے کی شکنوں میں سے روشنی کی کرنیں پھوٹ نکلیں اور وہ مسکرا دیں۔ جیسے آج انہیں اطمینان ہو گیا کہ ان کی کبریٰ کا سوہا جوڑا بن کر تیار ہو گیا ہو اور کوئی دم میں شہنائیاں بجے اٹھیں گی۔'' ۲۷

طنزیہ انداز بیان' لہجے کا تیکھا پن اور باغیانہ خیالات و جذبات نے اس افسانے کو شاہکار کا درجہ دے دیا ہے۔ انہوں نے بیک وقت سماجی استحصال' معاشی بدحالی' اندرون ذات کشمکش' جنسی کجروی اور معاشرتی تضادات کی خوبصورت عکاسی اس افسانے میں کی ہے۔ وہ دبے دبے لہجے میں اپنی بات کہنے کی جگہ باغیانہ سماجی حقیقت نگاری پر زور دیتی ہیں۔ ڈاکٹر صغرا مہدی نے ان کی فنکارانہ صلاحیتوں کا جائزہ ان الفاظ میں لیا ہے:

> ''عصمت میں افسانہ نگاری کی بے پناہ صلاحیت تھی۔ زبان پر قدرت تھی' مشاہدہ تیز تھا۔ ان کی تیز نظریں دور سے اپنے شکار کو دیکھ لیتی ہیں اور وہ اس کو اپنی گرفت میں لے کر اس پر عمل جراحی شروع کر دیتی ہیں۔ بظاہر وہ بے درد جراح نظر آتی ہیں' لیکن اصل میں انہیں اپنے شکار سے شدید ہمدردی ہوتی ہے۔ اس کی بے بسی پر ان کا دل خون روتا ہے۔ وہ اس پر روتی

> نہیں، اس سے اظہار ہمدردی بھی نہیں کرتیں بلکہ ان کو اس صورت حال پر شدید غصہ آتا ہے کہ ایسا کیوں ہے۔ مگر پڑھنے والے کو اس سے شدید ہمدردی کا احساس ہوتا ہے اور اس صورت حال کے خلاف ایک نفرت اور غصے کا احساس بھی۔ یہ کیفیت ''چوتھی کے جوڑے'' میں رہی ہے'' ''بے کار'' میں بھی ہے' ''گیندا''، ''بدن کی خوشبو'' اوران کے مشہور و بدنام ترین افسانے''لحاف''میں بھی۔''۲۸

عصمت نے اپنی تخلیقات کے ذریعہ سماجی حقیقت نگاری کی جس روایت کو آگے بڑھایا اس نے لکھنے پڑھنے والی خواتین پر بے حد اثر ڈالا۔ چند خواتین افسانہ نگار سامنے آئیں جن پر عصمت کے انداز بیان اور اسلوب نگارش کی چھاپ واضح طور پر نظر آتی ہے۔ ان افسانہ نگاروں میں ہاجرہ مسرور اور واجدہ تبسم اہم اور قابل ذکر ہیں۔ واجدہ تبسم نے جنسی مسائل کو اپنے افسانوں میں پیش کیا اور حیدرآباد کی طرز معاشرت اور جاگیردارانہ ماحول کے پس منظر میں اہم سماجی مسائل کو کہانیوں میں جگہ دی۔ ہاجرہ مسرور نے بھی سماجی استحصال اور معاشرتی تضادات کو اپنے افسانوں میں دکھانے کی کوشش کی۔ سماجی حقیقت نگاری کے لحاظ سے ان کے افسانے اہم ہیں۔

سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے ایک اہم نام مشہور افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی کا ہے۔ قاسمی نے اپنے افسانوں میں پنجاب کی دیہی زندگی اور طرزِ معاشرت کی عمدہ مصوری کی ہے۔ وہ ترقی پسندوں کے سماجی نظریہ سے اتفاق رکھتے تھے۔ اس لیے انہوں نے بھی پسماندہ طبقوں کے مسائل اور معاشرتی صورت حال کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا اور چوپال، بگولے اور سناٹا جیسے سماجی حقیقت نگاری پر مبنی افسانے لکھے۔ سماجی و معاشرتی مسائل، طبقاتی استحصال، مذہبی حد بندیاں اور تعصب، انسانیت سوز فسادات اور زر، زن اور زمین کے جھگڑے یہ وہ چند حقائق ہیں جو انسان کی زندگی کا حصہ ہیں۔ ان سبھی مسائل کی عمارت جہالت، غریبی اور فاقہ کشی کی بنیادوں پر کھڑی ہے۔ انسانی سماج کی

کوئی تصویر ان سماجی حقائق کو پیش کیے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔ افسانہ بحیثیت ایک صنف ادب جسے میتھیو آرنلڈ نے تنقید حیات کا نام دیا ہے' سماجی حقائق کی تصویر ہمیشہ سے پیش کرتا آیا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اسلوب بیان اور موضوعات میں تبدیلی ہوتی رہی ہو۔ اردو افسانے نے اس سلسلے میں اہم کردار ادا کیا اور سماجی حقائق کی تصویر کشی سے بہت کم موقعوں پر انحراف کیا۔ اور جن افسانوں میں فرد کے حوالے سے سماج پر نظر نہیں ڈالی گئی ان کو قبولیت عام حاصل نہیں ہو سکی۔ سماج اور معاشرہ جن مسائل سے دوچار ہے۔ جو سانحات و واقعات اور حادثات وقوع پذیر ہوتے ہیں' فرد انفرادی طور پر یا اجتماعی طور پر جس قسم کی صورت حال کا شکار ہے' ان سبھی کی عکاسی اردو کہانی میں برابر ہوتی آئی ہے۔ سانحۂ تقسیم ہند ہو یا جلیاں والا باغ کا حادثہ' ملک گیر فسادات ہوں یا دوسرے معاشی' معاشرتی' تہذیبی اور سماجی مسائل اردو افسانہ ان سب کی عکاسی کا فرض ادا کرتا آیا ہے۔ انسانی سماج کی مختلف پرتوں پر سے جس چابکدستی کے ساتھ ان فنکاروں نے پردہ ہٹایا ہے وہ لائق صد آفرین ہے۔ غلام عباس نے ایک افسانہ آنندی کے عنوان سے لکھا ہے۔ اس میں انہوں نے دکھایا ہے کہ جب سرکاری حکم سے انسداد عصمت فروشی کے قانون کے تحت طوائفوں کے اڈے شہر سے ہٹا کر دور دراز لے جائے گئے تو لوگ وہاں بھی پہنچنے لگے اور رفتہ رفتہ ان اڈوں کے چاروں طرف ایک شہر بس گیا۔ پھر غوغا ہوا کہ شہر میں طوائفوں کے ان کوٹھوں کی وجہ سے گندگی پھیل رہی ہے اور لوگوں کا اخلاق تباہ ہو رہا ہے۔ لہذا انتظامیہ کے حکم سے طوائفوں کو پھر دوسری جگہ ایک ویرانے میں منتقل کیا گیا۔ رفتہ رفتہ اس ویرانے میں بھی ایک شہر بس گیا۔ غرض کہ یہ سلسلہ چلتا رہا۔ یہاں پر اس کہانی کے ذریعے جس سماجی حقیقت کو تخلیق کار نے پیش کیا ہے وہ یہ ہے کہ برائی لوگوں کے پیچھے نہیں' لوگ برائی کے پیچھے دوڑتے ہیں اور اس سے بھی بڑھ کر جس اہم نکتہ کی طرف افسانہ نگار قاری کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہے وہ یہ ہے کہ کسی بھی درخت کی چند شاخیں کاٹ دینے سے کچھ نہیں ہوتا۔ زمین کی زرخیزی اور برسات کی بارش اسے پھر سرسبز کر دے گی۔ اگر کسی درخت کو اکھاڑنا ہے' ہمیشہ کے لیے ختم کرنا

ہے تو پھر اس کی جڑوں کو کھود کر نکال دینا ہوگا۔ اس طرح اردو کے اکثر و بیشتر افسانہ نگاروں کے یہاں سماج کی جو جھلک نظر آتی ہے وہ ترجمانی بھی ہے اور تنقید بھی یعنی کہیں تو افسانہ نگار صرف سماجی صورت حال کو پیش کر کے قاری کو اس مقام پر لے آتا ہے کہ وہ اس سماج کی خوبصورتی سے محبت کرے اور بدصورتی سے نفرت کرے یا کہیں اجتماع کی وہ صورتیں دیکھنے کو ملتی ہیں جن میں قاری کے ساتھ ساتھ خود کہانی کار بھی شامل نظر آتا ہے۔ اجتماع کی یہ صورتیں جس میں کہانی کار بھی شامل ہو' قرۃ العین حیدر کی کہانیوں میں زیادہ تر نظر آتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ہندوستانی فن و ثقافت کا گہرا مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ تہذیبی و تمدنی اقدار کے انحطاط کا بھی بغور مشاہدہ کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں ان کا وہ کرب نظر آتا ہے جو تہذیب کے اجڑنے اور بدلنے کے عمل کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ وہ مٹتی ہوئی قدروں اور بدلتے ہوئے سماجی و تہذیبی رویوں کو ایک معروضی نقطۂ نظر سے اپنے افسانوں میں پیش نہیں کرتیں بلکہ ان قدروں سے اپنی وابستگی کی بناء پر ان کے زوال سے خود بھی رنجیدہ ہیں اور قاری کو بھی اپنے داخلی کرب میں شامل کرتی ہیں۔ ان کا افسانہ "جلاوطن" تقسیم ہند کے المیے کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ پاکستان کا بننا' ہندوستان سے مسلمان شرفاء کے گھرانوں کا پاکستان کی طرف ہجرت کرنا' ہندو و مسلمانوں میں فرقہ پرستی کے جذبات کا پیدا ہونا اور مسلمانوں کی آبادی والے قصبات کا اجڑ جانا غرض کہ ایک مکمل معاشرے کے بننے بگڑنے' اجڑنے اور بسنے کی حقیقی تصویر نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> "زبان اور محاورے ہمیشہ سے ایک ہی تھے۔ مسلمان بچے برسات کی دعا مانگنے کے لیے منہ نیلا پیلا کیے گلی گلی ٹین بجاتے پھرتے اور چلاتے ...... برسو رام دھڑاکے سے بڑھیا مرگئی فاقے سے۔ گڑیوں کی بارات نکلتی تو وظیفہ کیا جاتا...... ہاتھی' گھوڑا' پالکی...... جے کنھیالال کی...... مسلمان پردے دار عورتیں جنھوں نے ساری عمر کسی ہندو سے بات نہ کی تھی۔ رات کو جب ڈھولک

لے کر بیٹھتیں تو لہک لہک کر الاپتیں...... بھری گگری موری ڈھرکائی شام...... کرشن کنھیا کے اس تصور سے ان لوگوں کے اسلام پر کوئی حرف نہ آتا تھا۔ یہ گیت اور کجریاں اور خیال' یہ محاورے' یہ زبان' ان سب کی بڑی پیاری اور دلآویز' مشترک میراث تھی۔ یہ معاشرہ جس کا دائرہ مرزاپور اور جون پور سے لے کر لکھنؤ اور دلی تک پھیلا ہوا تھا۔ ایک مکمل اور واضح تصویر تھا' جس میں آٹھ سو سال کے تہذیبی ارتقاء نے بڑے گمبھیر اور بڑے خوبصورت رنگ بھرے تھے۔''۲۹

مندرجہ بالا اقتباس پر ایک نظر ڈالنے سے یہ انداز ہوتا ہے کہ تہذیب کے بگڑنے اور دوسرے رنگ اختیار کرنے کا کرب کس طرح ایک سچے سماجی حقیقت نگار کے تخلیقی تجربے کا حصہ بنتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے پختہ سماجی شعور کی بناء پر ہندوستان کی خوبصورت مشترکہ تہذیب کے اس زوال کو ہندو مسلمان دونوں قوموں کے لیے ایک ناقابل تلافی نقصان سے تعبیر کیا ہے۔ پاکستان کا معرض وجود میں آنا بذات خود ایک غیر فطری عمل تھا' جس نے زمین اور انسان کے ساتھ ایک تہذیب اور ایک کلچر کو تقسیم کرنے کی کوشش کی۔ سیاسی و سماجی جبر کے دباؤ میں اپنا گھر' اپنی مٹی' اپنی روایت اور اپنی معاشرتی بنیادوں سے الگ ہوکر برصغیر کے بدنصیب باشندوں کو جس جذباتی' ذہنی و نفسیاتی بحران سے دوچار ہونا پڑا ہے اس کی عکاسی جن افسانہ نگاروں نے کی ہے ان میں قرۃ العین حیدر کا تجربہ سب سے کامیاب اور مکمل ہے۔ اسی افسانے ''جلاوطن'' سے ایک اور اقتباس پیش کرنا نامناسب نہ ہوگا:

''چھمو بیگم چپ چاپ آکر منبر کے پاس کھڑی ہوگئیں۔ زیارت پڑھ کے تعزیوں کو جھک کر سلام کرنے اور کنپٹیوں پر انگلیاں چٹخا کر جناب علی اصغر کے سبز جارجٹ کے گہوارے کی بلائیں لینے کے بعد انہوں نے علموں کو مخاطب کر کے آہستہ سے کہا

......''مولا یہ میرا آخری محرم ہے۔ ارے اب تمہاری مجلسیں یہاں کیسے کروں گی'' ...... اور یہ کہہ کر انہوں نے زور و شور سے رونا شروع کر دیا۔

بوا مدن اپنی پرانی ''دشمنا گی'' فراموش کر کے سرک کر ان کے قریب آ بیٹھیں اور بولیں۔ ''لو بوا غم حسینؑ کو یاد کرو، اپنا غم ہلکا ہو جائے گا ...... ''مولا تو ہر جگہ ہیں۔ کیا پاکستان میں نہیں ......''

''ہاں ...... ہاں ......'' باقی بیبیوں نے آنسو خشک کرتے ہوئے تائید کی ...... ''مولا کیا پاکستان میں نہیں ...... تم وہاں ان کی مجلس قائم کرنا۔'' ۳۰؎

قرۃ العین حیدر خود بھی چونکہ Upper Middle Class سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس لیے اس طبقے کے سماجی و تہذیبی رویوں، مسائل، اسکینڈلس، نفسیات اور فطرت سے نہ صرف یہ کہ واقف ہیں بلکہ انہیں اپنی کہانیوں اور ناولوں میں فنی مہارت و تخلیقی بصیرت کے ساتھ پیش کرنے کا بھی ہنر جانتی ہیں۔ جس طرح پریم چند کو ہندوستان بالخصوص یو۔ پی کے دیہی معاشرے کی سچی اور فطری عکاسی میں کمال حاصل تھا اسی طرح سے قرۃ العین حیدر کو تعلقداروں اور اعلیٰ عہدے داروں کے گھریلو ماحول اور شہری زندگی سے کمال درجہ کی واقفیت ہے۔ ادب، آرٹ، موسیقی اور دوسرے فنون لطیفہ سے ان کی دلچسپی ان کی تخلیقات میں بھی سامنے آتی ہے۔ بدلتے ہوئے سماجی رویے، جلد از جلد دولت، شہرت اور عزت حاصل کرنے کا رجحان اور اس کے حصول کے لیے اپنی روح اپنے ضمیر کو کچلنے اور سلا دینے کی کوشش، ماضی کی تلخ یادیں اور اچھے و روشن مستقبل کی تلاش غرض کہ ان کے افسانوں میں ان کے کردار بھرپور سماجی زندگی جیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ ایک سچے سماجی حقیقت نگار کی حیثیت سے زندگی اور سماج کے متضاد اور مختلف النوع رویوں اور پہلوؤں کو اپنے افسانوں میں پیش کرنے میں جس فنی ریاضت کو بروئے کار لاتی ہیں وہ ان کی قدرت فن کی دلیل ہے۔ چند مثالیں اور ملاحظہ ہوں:۔

۱۔ ''میں نے کہا ہرگز نہیں ۔ قیامت تک نہیں۔ میں اعلیٰ خاندان سید زادی' بھلا اس کالے تمباکو کے پنڈے ہندو جاٹ سے بیاہ کر کے خاندان کے ماتھے پر کلنک کا ٹیکہ لگاتی ...... میں نے کیا ہندو مسلم شادیوں کا حشر دیکھا نہیں تھا۔ کیوں نے ترقی پسندی یا جذبۂ عشق کے جوش میں آ کر ہندوؤں سے بیاہ رچائے اور سال بھر کے اندر جوتیوں میں دال بٹی۔ بچوں کا جو حشر خراب ہوا وہ الگ۔ ۳۱

۲۔ ''یہ کیا بات ہے کہ ہر جگہ مندروں اور تیرتھ استانوں میں' درگاہوں اور مزاروں کے سامنے' گرجاؤں اور امام باڑوں اور گردواروں اور آتش کدوں کے اندر یہ عورتیں ہی ہیں جو رو رو کر خدا سے فریاد کرتی ہیں اور دعائیں مانگتی ہیں۔ ساری دنیا کے معبدوں کے سرد' بے حس پتھر عورتوں کے آنسوؤں سے دھلتے رہتے ہیں۔ عورتوں نے ہمیشہ اپنے اپنے دیوتاؤں کے چرنوں پر سر رکھا اور کبھی یہ نہ جاننا چاہا کہ اکثر یہ پانو مٹی کے بھی ہوتے ہیں۔ ۳۲

۳۔ ''اس کے باپ کی آواز اس کے کانوں میں آتی رہی اب وہ کہہ رہے تھے...... ''اب یہی دیکھیے ۔ جمشید میاں نے دو ہزار گز زمین سوسائٹی میں لے کر ڈال دی تھی ۔ اس پر کوٹھی کی تعمیر شروع کروائی ۔ مگر سمنٹ اور لوہا سب بلیک میں چلا گیا۔ اب تک ساڑھے تین لاکھ روپیا اس پر خرچ ہو چکا ہے۔ مگر تعمیر ختم نہیں ہوئی......''

جمشید نے گلاس ختم کیا اور آنکھیں بند کر کے لیٹ گیا۔ دفعتاً ایک بھیانک انکشاف اس کے ذہن کے دھند لکے میں

کوندا...... اپنے خدا پرست، فقیر منش، توکل پسند باپ کو، اس شخص کو جو ایک زمانے میں سید مظہر علی اور گوسائیں کا کا اور مولوی محمد حسن کے محدود و معصوم دائرے کا ایک فرد تھا۔ اس بھولے بوڑھے کو جھوٹا، بددیانت، ریاکار اور جعل ساز اس نے خود بنا دیا تھا...... Oh, what a dog I am what a dog, what dog اس نے زور سے تکیے پر مکا مارا اور کمبل میں منھ چھپا کر سو گیا۔''۳۳

قرۃ العین حیدر نے جس معاشرے کی عکاسی اپنے افسانوں میں کی ہے۔ اس کی جزویات پر ان کی گہری نظر ہے۔ وہ کرداروں کے ذہنی رویے کی بنیاد میں کارفرما سماجی عوامل سے واقفیت رکھتی ہیں اور اپنے افسانوں میں اکثر اس کی نشاندہی کرتی ہیں۔ سید زادی کا ایک ہندو جاٹ سے شادی کا انکار اور اس انکار کے باوجود اس سے ہر قسم کا تعلق رکھنا یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ ایک حد کے بعد سماجی دباؤ کو رد نہیں کر سکتی۔ ایک ہندو کے ساتھ عیاشی کر سکتی ہے مگر شادی نہیں۔ اس طرح ہاؤسنگ سوسائٹی کا جمشید اپنے باپ کے فقیری کا لبادہ اتار پھینکنے کے عمل کو گری ہوئی نظر سے دیکھتا ہے اور اس کی وجہ خود اپنے آپ کو سمجھتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ جس گھرانے میں پیدا ہوا تھا وہاں مذہبی ماحول تھا۔ گاؤں کے سیدھے اور سچے لوگ جن کی زندگی میں مذہب غالب عنصر کی حیثیت رکھتا تھا، اسے ہنستے مسکراتے اور سادہ طریقے سے زندگی گزارتے نظر آئے تھے۔ اب وہ جس دنیا کا فرد تھا دولت نے وہاں بنیادی انسانی خصوصیات کی جگہ لے لی تھی۔ اس کے والد جو گاؤں میں ایک کفنی پوش درویش کی حیثیت سے کٹی میں رہتے تھے اب خالصتاً کاروباری انداز میں اس کے شاندار ڈرائنگ روم میں بیٹھ کر بزنس کے نفع و نقصان کی باتیں کر رہے تھے۔ یہ چیز اس کے سوئے ہوئے ضمیر کو جگانا چاہتی ہے۔ مگر وہ جاگتا نہیں۔ ضمیر کی آواز سے بے چین ہو کر تکیے پر مکے مارتا ہے اور سو جاتا ہے۔ اس طرح قرۃ العین حیدر سماجی حقیقت نگاری کے لیے کبھی کبھی انتہائی گھریلو مسائل و معاملات کو

بنیاد بناتی ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کے افسانے ان کی حقیقت پسندی کے باعث معاشرے کی جس قدر سچی اور فطری عکاسی کرتے ہیں وہ سماجی حقائق کی تصویر کشی کے لحاظ سے اردو افسانے کی روایت میں خاصے کی چیز ہے۔

انتظار حسین کا تخلیقی تجربہ ہجرت کے اس احساس سے عبارت ہے جو ان کے ذاتی تجربے کا حصہ ہے۔ تقسیم کے بعد سرزمین ہندوستان سے پاکستان کی طرف ان کی ہجرت نے انہیں اپنی زمین اور کلچر سے جس جدائی کا احساس دلایا ہے وہ ایک ایسی یاس انگیز داخلی فضا کی تشکیل کرتا ہے جو ایک دھیمی آگ بن کر ان کے پورے وجود میں گداز پیدا کر دیتی ہے۔ وہ انسانی فطرت کے مطالعے یا عکاسی کے لیے اس کے باطن سے گزر کر اس حصہ ذات کو تلاش کرتے ہیں جو ماضی کا حصہ بن چکا ہے کیونکہ ان کے مطابق انسان یا فرد کے حوالے سے معاشرے کی کوئی تصویر اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک کہ انسان کے حال کو اس کے ماضی سے نہ جوڑا جائے۔ ماضی کی روایت سے کنارہ کر کے فرد کے سماجی و تہذیبی رویے کا مشاہدہ نامکمل رہے گا۔ تقسیم ہند کا المیہ ان کے سماجی شعور کا حصہ بنتا نظر آتا ہے۔ وہ اس المیے کو خالص تہذیبی و ثقافتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا افسانہ ''ہندوستان سے ایک خط'' سماجی حقیقت نگاری کا ایک مکمل نمونہ ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''تیسرے دن عمران میاں کو خیال آیا کہ میاں جانی کی قبر پر چلا جائے۔ میں نے سر پہ ہاتھ پھیرا اور کہا کہ بیٹے تم پچیس برس بعد دادا کی قبر پر فاتحہ پڑھو گے۔ مگر دن میں اس طرف جانا قرین مصلحت نہیں۔ تم اسی مٹی میں پیدا ہوئے ہو۔ پہچانے جاؤ گے۔ اس پر وہ عزیز زہر خندہ ہوا اور بولا کہ چچا جان! میں گھر آنے سے پہلے بستی میں گھوم پھر لیا ہوں۔ اس مٹی نے مجھے نہیں پہچانا۔ میں نے کہا کہ بیٹے اب اسی میں عافیت ہے کہ یہ مٹی تمہیں نہ پہچانے۔''[۴۳]

مندرجہ بالا اقتباس کا آخری جملہ کہ ''عافیت اسی میں ہے کہ یہ مٹی تمہیں نہ پہچانے۔'' اس صورت حال کی مکمل اور سچی تصویر ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے جو تقسیم کے فوراً بعد ہندوستان کے مسلمانوں کو درپیش رہی ہے۔ ایک ایسی صورت حال کہ جب ایک افراتفری اور سماجی انتشار نے اس سرزمین پر صدیوں سے رہتے چلے آ رہے ایک قوم کے لوگوں کے لیے زمین تو کیا فضا کو بھی اجنبی بنا دیا تھا۔ سچے سماجی حقیقت نگار سے اسی فنکارانہ مہارت کی امید بھی کی جاتی ہے کہ وہ کہانی میں تقریر نہیں کرتا۔ تہذیبی و تمدنی اقدار کے زوال کا مرثیہ خود نہیں کہتا بلکہ وہ کردار کی نشو ونما اس ماحول میں بے حد فطری انداز میں کرتا ہے کہ جس ماحول کو وہ افسانے میں دکھانا اور قاری سے متعارف کرانا چاہتا ہے۔ کردار کا سماجی رویہ خود ہمیں اس معاشرے کی خصوصیات' تہذیب اور حالات سے آگاہ کرنے کا سبب بنتا ہے۔ انتظار حسین کے افسانوں میں ماضی کا المیہ حال کے مطالعے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ان کا داستانوی طرز بیان انہیں حقیقت سے دور نہیں لے جاتا بلکہ سماجی حقیقت نگاری کا کام ان کے لیے آسان کر دیتا ہے اور ان کے افسانوں کو ایک ایسی مانوس فضا فراہم کرتا ہے جو قاری کو سماج اور معاشرے کے مطالعے و مشاہدے کے لیے درکار ہوتی ہے۔

آج کل کے نئے لکھنے والے موجودہ مذہبی' سیاسی' تہذیبی' سماجی اور معاشی حالات سے نہ صرف یہ کہ پوری طرح واقف ہیں بلکہ کہانیوں میں انہیں خلاقانہ و فنکارانہ بصیرت کے ساتھ پیش بھی کر رہے ہیں۔ اردو کہانی نے ابتداء سے ہی معاشرے سے رد و قبول اخذ کرنے کی شروعات کر دی تھی یہ اور بات ہے کہ اس کی یہ کوشش اس وقت زیادہ بارآور ہوئی جب جدید ادبی رجحانات کے زیر اثر ادب میں سماجی حقیقت نگاری کا چلن بڑھا۔ دوسری تمام اصناف شعر و ادب کی طرح اردو کہانی بھی اس چلن سے مستثنیٰ نہیں رہی۔ تبدیلی چونکہ ایک فطری ارتقائی عمل ہے اس لیے افسانے کا سماجی پس منظر بھی وقت کے ساتھ ساتھ بدلتا رہا ہے۔ موجودہ دور کے مسائل اگر مختلف نوعیت کے ہیں اور ان مسائل کا تعلق اگر آج کی سماجی صورت حال سے ہے تو افسانے میں ان کا نظر آنا فطری بات ہے۔ مثلاً آج

ریزرویشن اور فسادات پر کہانیاں لکھی جارہی ہیں۔ ظاہر ہے کہ موجودہ دور کے سماجی مسائل میں یہ ایک اہم مسئلہ ہے۔ اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ روایتی موضوعات سے ہٹ کر اگر آج کا افسانہ نئے موضوعات کو جگہ دے رہا ہے تو یہ تخلیق کار کی فطرت کے عین مطابق ہے۔ حقائق کا ادراک اور گرد و پیش کے حالات کی تفہیم کسی بھی فنکار کے تخلیقی شعور کا حصہ ہوتی ہے اس لیے تخلیق میں اس کا عکس نظر آنا اس بات کا ثبوت ہے کہ فنکار حقیقت پسند ہے اور خوابوں کی دنیا میں نہیں رہتا۔ آج جس عدم تحفظ اور غیر یقینی کی صورت حال سے معاشرے کا ہر فرد دو چار ہے وہ نئے افسانے میں نظر آتا ہے۔ نئے لکھنے والے جن میں غیاث احمد گدی، جوگیندر پال، اقبال مجید، سلام بن رزاق، عابد سہیل اور اقبال متین وغیرہ قابل ذکر ہیں، معاشرے کی دھڑکنوں سے بے خبر نہیں ہیں۔ ان تخلیق کاروں نے عہد حاضر سے کہانی کا رشتہ ٹوٹنے نہیں دیا ہے۔ فرد کی مرکزیت کو برقرار رکھتے ہوئے ان افسانہ نگاروں نے سماجی حقائق کے وسیلے سے زندگی کے ان گنت پہلوؤں کی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ غیاث احمد گدی کا افسانہ ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' فطرت کی خوش رنگینیوں اور پاکیزگی کو آلودہ کرنے والوں کی بدفطرتی کی تصویر پیش کرتا ہے۔ اسی طرح ''پوشاک'' میں اقبال مجید نے اہل سیاست کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ یہ افسانے مصنفین کی عصری آگہی کا ثبوت دیتے ہیں۔ آج کا معاشرہ جس بدامنی، ایذا، تشدد، استحصال اور نسلی امتیازات کا شکار ہے اردو کا افسانہ نگار اسے بے حد خوبصورتی کے ساتھ اپنے افسانوں میں جگہ دے رہا ہے۔ تشدد جو ہماری سماجی زندگی کا جزو لازم بن چکا ہے اس کو بحیثیت سماجی رویے کے افسانے میں دکھانے کی کوشش جدید اردو افسانہ نگاروں نے کی ہے۔ اس موضوع پر سلام بن رزاق کا افسانہ ''انجام کار'' رضوان احمد کا ''تلاش ہما'' اور شوکت حیات کا ''گھونسلا'' اہم ہیں۔ فرقہ پرستی پر غضنفر نے بھی چند اچھے افسانے لکھے۔ غرض کہ معاشرے میں جو انتشار ہے اردو کا کہانی کار اس سے نہ صرف یہ کہ واقف ہے بلکہ بحیثیت ایک فنکار کے اس کی گہرائی میں اترنا بھی چاہتا ہے۔

جدید افسانے پر ایک سرسری سی نظر ڈالنے سے بھی یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ آج کے

معاشرے سے یہ افسانے قریب بھی ہیں اور مختلف النوع سماجی رجحانات کی عکاسی کرنے میں نسبتاً ایک مانوس طرز اظہار کے حامل بھی جس سے اردو افسانے کا رشتہ ساٹھ کی دہائی میں بڑی حد تک ٹوٹ گیا تھا۔ موجودہ کہانی کاروں کے واضح سماجی شعور کو دیکھتے ہوئے یہ امید کی جاسکتی ہے کہ آئندہ لکھے جانے والے افسانے بھی سماجی حقیقت نگاری کی روایت کو اور زیادہ مستحکم کریں گے۔

افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کے سلسلے میں اب تک اردو افسانے کی جو روایت رہی ہے اس کا مختصر جائزہ لینے کے بعد میں یہ ضروری سمجھتا ہوں کہ اس باب کے محاکے کے طور پر گذشتہ صفحات میں ظاہر کیے گئے خیالات کو اختصار کے ساتھ پیش کردوں۔

۱۔ افسانہ قصے کی ایک شاخ ہے۔

۲۔ قصے کا بنیادی وصف اس کا عکس حیات ونقد حیات ہونا ہے۔

۳۔ عکس حیات ونقد حیات دونوں صورتوں میں افسانے کا بنیادی موضوع انسانی زندگی ہے

۴۔ حیات انسانی اپنی ابتداء سے ہی انفرادیت کی جگہ اجتماعیت کی طلب گار رہی ہے۔

۵۔ جب انسانی زندگی اجتماعیت کی طالب ہے تو افسانہ بھی عکس حیات ونقد حیات ہونے کی وجہ سے اس اجتماعیت سے یا دوسرے الفاظ میں فرد کی اجتمایت سے بیگانہ نہیں رہ سکتا۔

۶۔ جب افسانہ اور انسانی سماج ایک دوسرے کے لازم وملزوم قرار پائے تو لازمی طور پر سماجی حقیقت نگاری کا سب سے اہم اور معتبر وسیلہ افسانہ ہوا۔

۷۔ لہٰذا افسانہ ذات کے حوالے سے اپنا بیان شروع کرتا ہے اور اس کا یہ بیانیہ سفر ذات میں کائنات کو سمو دیتا ہے۔ وہ بھی اس طرح کہ ذات کے تعلق سے کائنات اور زیادہ روشن اور نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔

۸۔ اردو افسانے نے ذات وکائنات کی عکاسی اور سماجی حقیقت نگاری کی ذمہ داری مکمل طور پر ادا کی ہے۔

یہ ہیں وہ چند اہم نکات جو اردو افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کے نقطۂ نظر سے ادب کے طالب علم کی خصوصی توجہ کے مستحق ہیں۔ بغیر انہیں سمجھے اور ان پر غور کرے اردو افسانے کی صحیح تصویر سامنے نہیں آ سکتی۔

حواشی

۱۔ احتشام حسین: ادب اور سماج، صفحہ ۳۹

۲۔ راجندر سنگھ بیدی، ہاتھ ہمارے قلم ہوئے مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے (افسانوی مجموعہ، صفحہ ۲۹۔۳۰)

۳۔ راجندر سنگھ بیدی، ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۳

۴۔ ہنری جیمس: فکشن کا فن، مشمولہ ارسطو سے ایلیٹ تک مصنف و مترجم جمیل جالبی، صفحہ ۱۸۳۔۱۸۴

۵۔ پریم چند، کہانی کلا مشمولہ ساہتیہ کا ادیش (ہندی) اشاعت اول، ۱۸۵۴

۶۔ تلاش و توازن، پروفیسر قمر رئیس صفحہ ۸

۷۔ پریم چند: نمک کا داروغہ مشمولہ پریم چند کے نمائندہ افسانے، مرتبہ قمر رئیس، ص ۴۱۔۴۲

۸۔ کفن مشمولہ پریم چند کے نمائندہ افسانے، صفحہ ۲۳۲۔۲۳۳

۹۔ نجات، مشمولہ پریم چند کے نمائندہ افسانے، صفحہ ۲۳۷

۱۰۔ شطرنج کی بازی، مشمولہ پریم چند کے نمائندے افسانے، صفحہ ۹۵

۱۱۔ نئی بیوی، مشمولہ، پریم چند کے نمائندہ افسانے، صفحہ ۲۲۳

۱۲۔ پریم چند کہانی کا رہنما، صفحہ ۱۲۷۔۱۲۸

۱۳۔ علی عباس حسینی، میلہ گھومنی، مشمولہ انتخاب افسانہ صفحہ ۲۵ 'اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ

۱۴۔ ظ۔ انصاری: کرشن چندر کا مطالعہ ذرا قریب سے مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے، مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز صفحہ ۷۶

۱۵۔ کرشن چندر: "کالو بھنگی مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے، صفحہ ۱۲۵

۱۶۔ کالو بھنگی مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے، صفحہ ۱۳۰۔۱۳۱

۱۷۔ کالو بھنگی مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے' صفحہ ۱۳۱

۱۸۔ کالو بھنگی مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے' صفحہ ۱۳۲

۱۹۔ مہالکشمی کا پل' مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے' صفحہ ۴۵۔۱۴۶

۲۰۔ سعادت حسن منٹو: سڑک کے کنارے' مشمولہ منٹو کے نمائندہ افسانے' مرتب' اطہر پرویز' صفحہ ۲۴۰

۲۱۔ کھول دو مشمولہ منٹو کے نمائندہ افسانے' صفحہ ۷۵۔۱۷۶

۲۲۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ' مشمولہ منٹو کے نمائندہ افسانے' صفحہ ۲۴۔۲۲۵

۲۳۔ نیا قانون' مشمولہ منٹو کے نمائندہ افسانے' صفحہ ۴۳۔۴۴

۲۴۔ اطہر پرویز' پیش لفظ' منٹو کے نمائندہ افسانے' صفحہ ۲۷

۲۵۔ عزیز احمد' ترقی پسند ادب' صفحہ ۱۱۷

۲۶۔ سید احتشام حسین: اعتبار نظر' صفحہ ۱۷۱

۲۷۔ عصمت چغتائی' چوتھی کا جوڑا' مشمولہ انتخاب افسانہ' صفحہ ۱۲۲

۲۸۔ صغرا مہدی: عصمت کی افسانہ نگاری اور اردو کی افسانہ نگار خواتین مشمولہ نیا افسانہ مسائل اور میلانات' مرتبہ قمر رئیس ۳۶ دہلی اردو اکادمی

۲۹۔ قرۃ العین حیدر: پت جھڑ کی آواز صفحہ ۵۷۔۵۸' مکتبہ جامعہ لمیٹڈ' جامعہ نگر' نئی دہلی ۱۹۹۰ء

۳۰۔ جلاوطن' مشمولہ پت جھڑ کی آواز' صفحہ ۹۷

۳۱۔ پت جھڑ کی آواز' مشمولہ پت جھڑ کی آواز (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۲۲۲

۳۲۔ یاد کی اک دھنک جلے' مشمولہ پت جھڑ کی آواز (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۳۷۔۱۳۸

۳۳۔ ہاؤزنگ سوسائٹی' مشمولہ پت جھڑ کی آواز' صفحہ ۳۱۷

۳۴۔ ہندوستان سے ایک خط مشمولہ انتظار حسین اور ان کے افسانے مرتبہ گوپی چند نارنگ صفحہ ۱۰۶، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس علی گڑھ۔

☆

باب دوم

بیدی کے افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی

کسی بھی زبان کا ادب اس زبان کے بولنے والوں کی تہذیب، کلچر، روایت اور مذہب کے ساتھ ساتھ ان کی نفسیات، سماجی رویہ اور ذہنی رجحانوں کی جیتی جاگتی اور حقیقی تصویریں پیش کرتا ہے۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کبھی کبھی یہ ادب پارے واضح طور پر معاشرے کی کوئی تصویر نہ پیش کرتے ہوں لیکن خود مصنف کے خیالات، فن پارے میں دکھائے گئے واقعات وحالات نیز کرداروں کی نفسیات اور ان کے جذباتی و ذہنی رویوں کا مطالعہ قاری کو اس سماج اور معاشرے کی تہذیب اور تمدن کے ساتھ ہی افراد معاشرہ کے مذہبی، سیاسی، ثقافتی، معاشی اور معاشرتی حالات سے بڑی حد تک آگاہ کردیتا ہے کہ جس معاشرے سے اس ادب پارے کا تعلق ہے۔ اس سلسلے میں یہ حقیقت پیش نظر رہنی چاہیے کہ انسان چونکہ ایک سماجی جانور ہے اور اپنی پیدائش سے لے کر موت تک اپنی بقاء کے لیے سماج پر انحصار کرنے پر مجبور ہے لہٰذا اس کی شخصیت کا مطالعہ اس وقت تک مکمل نہیں ہوسکتا جس وقت تک وہ سماجی و معاشرتی حالات نہ پیش نظر ہوں کہ جنہوں نے اس کی ذہنی و جسمانی نشو ونما میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

کسی ادبی فن پارے کا تہذیبی یا ثقافتی جائزہ اس وقت ہی ممکن ہوسکتا ہے کہ جب ناقدین ادب خود واضح اور پختہ سماجی شعور کے حامل ہوں۔ سماج کیا ہے؟ اس کے بنیادی عناصر کیا ہیں؟ تہذیب کن چیزوں کا مجموعہ ہے؟ تہذیب اور تمدن میں کیا فرق ہے؟ اساطیر،

مذہب' توہمات' روایات اور فکر و فلسفہ کا کسی بھی سماج کی نشو ونما اور شیرازہ بندی میں کیا مقام ہے؟ یہ وہ اہم سوالات ہیں جن کو حل کرنے کے بعد ہی کسی ادب پارے میں پائے جانے والے سماجی'' تہذیبی' وثقافتی اور اس نوعیت کے دوسرے عناصر کی دریافت کی جاسکتی ہے کیونکہ ان بنیادی پہلوؤں کو نظر انداز کر دینے سے شاعری' ناول' ڈرامہ' داستان یا افسانے میں کس حد تک معاشرے کی تصویر ابھرتی ہے اس کا تجزیہ نہیں کیا جاسکتا۔ بیدی اردو کے ان افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں جن کے افسانے پنجاب کی تہذیب' کلچر' زبان' سماجی روایات اور سماجی رویہ کی حقیقی اور سچی تصویر پیش کرنے کی بناء پر ہمارے سماجی مطالعے کا حصہ بنتے رہے ہیں۔ ان کے افسانوں میں کہاں تک معاشرے کی نیز اس کے تمدن کی عکاسی کی گئی ہے اس کا جائزہ لینے سے قبل ایک نظر سماج پر اور اس کے حوالے سے تہذیب' مذہب' عقائد اور اساطیری ودیو مالائی تصور حیات پر ڈالنی ضروری ہے۔

عمرانیات اور بشریات کے ماہرین اس بات پر متفق ہیں کہ ابتدائے آفرینش سے ہی انسان چھوٹے چھوٹے جھتے بنا کر رہنے لگا تھا۔ یہ جتھہ بندی ایک سماجی ضرورت کے ساتھ ساتھ انسانی جبلت کا ایک حصہ بھی ہے کیونکہ وہ بالکل تنہا رہ کر زندگی گزارنے پر قادر نہیں ہے۔ وہ سماج کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھا سکتا۔ اگر اس کی تمام ضروریات زندگی اسے اس طرح مہیا کرادی جائیں کہ اسے دوسروں کی مدد کی ضرورت نہ رہے تب بھی وہ تنہا زندگی نہیں گزار سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ یہ دنیا انسان کے انسان سے تعاون اور ربط ولگاؤ کی بنیادوں پر قائم ہے۔ ترقی یافتہ شہروں' پسماندہ دیہاتوں' تنگ گلیوں' وسیع و روشن شاہراہوں' آبادیوں اور جنگلوں میں غرض کہ ہر جگہ انسان اپنی بقاء کے لیے' ضروریات زندگی کے لیے ایک دوسرے انسان کی مدد کا محتاج ہے۔ اختر حسین رائے پوری نے اپنی تصنیف ''ادب اور انقلاب'' میں اس حقیقت کی سمت توجہ دلائی ہے:

> ''سماج ایسے افراد کا مجموعہ ہے جو اشتراکی عمل کے لیے یکجا ہوتے ہیں۔ اشتراک اور تعاون کرنے کے لیے ان افراد کا مقصد یکساں ہونا ناگزیر ہے۔ ہر فرد کی مادی ضرورت کم وبیش ایک سی

> ہوتی ہے اور سماج کی ابتداء اس غرض سے ہوتی ہے کہ ضروریات زندگی کے حصول و تقسیم میں آسانی ہو یعنی سماج کا سنگ بنیاد انسان کی ضرورت پر ہے۔ [1]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہے کہ انسان کی ضروریات اسے دوسرے انسان سے تعاون کرنے پر مجبور کرتی ہیں اور اس طرح انسانوں کے باہمی تعاون سے سماج وجود میں آتا ہے۔ جب سماج کی شیرازہ بندی مکمل ہو جاتی ہے تو اس سماج میں رہنے اور بسنے والوں کے جغرافیائی حالات انہیں ایک مخصوص طرز زندگی اختیار کرنے پر مجبور کرتے ہیں۔ اس طرز زندگی کو مادی ضروریات زندگی کے ساتھ ساتھ انسان کے عقائد بھی متاثر کرتے ہیں۔ عقیدہ مذہب کی بنیاد بنتا ہے۔ مذہب میں رفتہ رفتہ توہمات' روایات اور رسم و رواج بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ رسم و رواج زندگی کا اہم حصہ بن جاتے ہیں۔ توہمات اور روایات کے زیر اثر اساطیر کی تخلیق ہوتی ہے اور اس پورے عمل کے نتیجے میں سامنے آنے والے ایک مخصوص طرز زندگی کو تہذیب کا نام دیا جاتا ہے۔ اسی طرح مختلف تہذیبوں' مختلف سماجوں' مختلف علاقائی اور تاریخی مظاہر اور اساطیری روایات کے باہم اتصال سے جو ایک نیا اجتماعی تہذیبی رویہ سامنے آتا ہے اسے تمدن یا کلچر کا نام دیتے ہیں۔ کلچر یا تمدن کے بنیادی عناصر درج ذیل ہیں:

۱۔ اساطیر: یہ وہ پہلو ہے جس کے توسط سے ہم کسی بھی تمدن کے اجتماعی لاشعور کا اندازہ کرتے ہیں۔

۲۔ روایت: کسی بھی قوم یا سماج کا اپنے ماضی کے بارے میں کس طرح کا رویہ ہے۔ اس کا اندازہ ہمیں اس سماج میں پائی جانے والی مذہبی' تہذیبی اور ثقافتی روایات کے مطالعے سے ہو سکتا ہے۔

۳۔ مذہب: کسی سماج کے مابعد الطبیعیاتی عقائد کا علم ہمیں اس مذہب کے مطالعے سے ہوتا ہے جسے اس سماج کے لوگ مانتے ہیں۔

۴۔ تہذیب: یہ ایک وسیع المعنی لفظ ہے جو طرز زندگی' زبان' ادب' طرز تعمیر' سماجی رویہ'

موسیقی، نشست و برخاست کے آداب، طرز گفتار، انسانیت پسندی اور انسان دوستی وغیرہ وغیرہ جیسے مختلف النوع آثار و مظاہر پر محیط ہے۔ یہ سماج کے تمدنی مظاہر کی شناخت کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔

۵۔ فلسفہ: فلسفیانہ افکار و خیالات کلچر کا اہم حصہ ہیں۔ ایک ادیب سماجی و تہذیبی مطالعے کے سلسلے میں انہیں نظر انداز نہیں کر سکتا۔

۶۔ سیاسی رویہ: اسے بھی تمدن کا ایک اہم جزو قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کا اندازہ عوامی سطح پر کسی نظام کی حمایت سے لگایا جا سکتا ہے۔

کسی بھی ترقی یافتہ سماج کا ایک مخصوص تمدن ہوتا ہے۔ یہ تمدن اس سماج میں رہنے والے ادباء و شعراء کی ادبی و شعری تخلیقات میں بھی نظر آتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کا تعلق چونکہ پنجاب سے تھا۔ لہٰذا ان کی کہانیوں میں پنجابی معاشرے کی بے حد خوبصورت جھلک نظر آتی ہے۔ خصوصاً ان کا ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' پنجاب کے ایک پسماندہ دیہی معاشرہ کی جس قدر صحیح اور حقیقی تصویر پیش کرتا ہے اس کو مدنظر رکھتے ہوئے بیدی کے سماجی مشاہدے کی پختگی کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ ان کے تقریباً سبھی کردار ہندوستانی معاشرے کے وہ افراد ہیں جن کا تعلق متوسط طبقے سے ہے۔ ان کرداروں کے ذہنی و جذباتی رویوں کو متعین کرنے میں ان سماجی عوامل کی واضح کارفرمائی نظر آتی ہے جنہوں نے ان کی نشو و نما میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ مثلاً لاجونتی کی لاجو کو اس کا شوہر سندر لال بازیافت کے بعد پہلے سے زیادہ چاہنے لگتا ہے۔ وہ اسے بیوی کی جگہ دیوی کا درجہ دینے لگتا ہے۔ یہیں سے ''لاجونتی'' کے ذہنی و جذباتی بحران کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ سندر لال سے عقیدت کی نہیں محبت کی خواہاں ہے۔ وہ بیوی بن کر رہنا چاہتی ہے اور سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی ہے جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی۔ لاجونتی کے اس جذباتی و ذہنی بحران کا نفسیاتی تجزیہ کرنے سے اس کا وہ مخصوص تمدنی مزاج ہمارے سامنے آتا ہے جو مرد کی بحیثیت شوہر حاکمیت و بالادستی کا عادی ہے۔ وہ اغواء سے قبل والے سلوک کی عادی بھی ہے اور خواہش مند بھی۔ سندر لال اسے مارتا بھی تھا اور اس سے محبت بھی کرتا تھا۔ اس کا یہ رویہ ایک روایتی

ہندوستانی شوہر کا رویہ تھا۔ لیکن اغواء کے بعد جب وہ دوبارہ سندر لال کو واپس مل جاتی ہے تو وہ اس سے پہلے سے کہیں زیادہ اچھا سلوک کرنے لگتا ہے۔ اس کی محبت عقیدت میں بدل جاتی ہے لیکن اس کے مزاج کا یہ تغیر لاجو کے ذہنی انتشار کا سبب بن جاتا ہے۔ کیونکہ سندر لال اس حقیقت کو نظر انداز کر دیتا ہے کہ عورت دیوی نہیں وہ گوشت پوست کی جیتی جاگتی مخلوق ہے۔ سینے میں دل رکھتی ہے اور دل میں جذبات۔ اس کے خود کے بھی کچھ صنفی تقاضے ہیں' وہ رحم اور عقیدت کی نہیں محبت کی متلاشی ہے۔ یہاں پر لاجو کا مخصوص تمدنی مزاج اس سماج کے معاشرتی وتہذیبی مطالعے میں ہماری رہ نمائی کرتا ہے جس کی لاجو ایک اکائی ہے۔ لاجو کے کردار کا تجزیہ کرنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی کردار سازی کے عمل میں تہذیبی ومعاشرتی عوامل کو نظر انداز نہیں کرتے۔

لاجو کے کردار کے علاوہ بیدی کے اور بھی کردار تمدنی ومعاشرتی مزاج کے لحاظ سے اپنی شناخت قائم کرتے ہیں۔ کرداروں کے اس تمدنی مزاج کو واضح کرنے کے لیے بیدی نے اپنی کہانیوں کی بنت میں تقریباً سبھی تہذیبی وتمدنی عناصر کا استعمال کیا ہے۔ وہ اساطیر و مذہب' روایت وعقائد اور فکر وفلسفہ سبھی پہلوؤں سے افسانے کی معاشرتی فضا کی تخلیق کرتے ہیں۔ بیدی کے زیادہ تر افسانوں کا پس منظر ہندوستانی ہے۔ اس ہندوستانی پس منظر کا بنیادی وصف یہ ہے کہ اساطیر اور مذہب ساتھ ساتھ چلتے ہیں کیونکہ ہندوستان میں اکثریت کا مذہب اور اساطیر باہم ملے ہوئے ہیں۔ ہندو دیومالائی عناصر ہندو مذہب کا بھی اہم جزو ہیں۔ وشنو' بھیروں' برہما' درگا' راہو کیتو اور اسی طرح کے دوسرے اساطیری کردار ہندو دیوی دیوتاؤں کا درجہ بھی رکھتے ہیں۔ ان ہندوستانی اساطیر اور ہندو مذہب دونوں کا پس منظر بیدی کی کہانیوں کی معاشرتی فضا کے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنتا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بیدی کے افسانوں کی استعاراتی واساطیری بنیادیں دریافت کی ہیں۔ اس ضمن میں انہوں نے بیدی کے افسانے اپنے دکھ مجھے دیدو۔ گرہن اور ناولٹ ایک چادر میلی سی کا خصوصی طور پر جائزہ لیا ہے۔ پروفیسر نارنگ کا مضمون ''بیدی کے فن کی استعاراتی واساطیری جڑیں''۔ ایک نئے نقطۂ نظر سے بیدی کے افسانوں کا جائزہ

لینے کی کامیاب کوشش ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے کردار اندو کا جائزہ لیتے ہوئے انہوں نے بعض دلچسپ تفصیلات فراہم کی ہیں۔ ان کا بیان ہے:

ا۔ ''اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن و محبوبیت کا اور جو پھلوں کا رس اور پھولوں کا رنگ ہے جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں۔ جو سوم رس کی رعایت سے آب حیات کا مظہر ہے۔ جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن ہے مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن ایک بار پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔ رگ وید (x129) میں کام دیو کو وجود کا جوہر (Primal Germ of Mind) کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی ....تخلیق کے اس ابدی اور ازلی عمل میں بنیادی اہمیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے۔''[۲]

۲۔ ''وشنو پران سے روایت ہے کہ انوسویا کے بیٹے سوم کا بیاہ رشی کش کی 27 بیٹیوں سے ہوا تھا، لیکن دل و جان سے وہ چاہتا صرف روہنی کو تھا۔ باقی 26 کے حسد و رقابت سے مجبور ہو کر دکش نے سوم یعنی چاند کو شراب دیا تھا کہ تیرا حسن کبھی ایک سا نہیں رہے گا اور ہمیشہ گھٹتا بڑھتا رہے گا۔ عورت (اندو) کا سفر بھی تخلیق سے تکمیل اور تکمیل سے تخلیق کی طرف جاری رہتا ہے۔ کبھی وہ کلی ہے، کبھی پھول اور کبھی مرجھائی ہوئی پنکھڑی، جو ہر بار جب کلی سے پھول بنتی ہے تو ایک نئی کلی کو جنم دیتی ہے۔ روشنی سے تاریکی اور تاریکی سے روشنی یا عدم سے وجود اور وجود سے عدم کے سفر کا سلسلہ جاری رہتا ہے ....اگرچہ عورت کا یہ ہمہ گیر آفاقی تصور اپنی اصل کے اعتبار

سے شیومت کے شکتی اور تانترک عقائد سے ملتا جلتا ہے لیکن کہانی
کی ساری فضا ویشنومت سے ماخوذ ہے۔ درو پدی، ساوتری اور
سیتا سب ویشنو تصورات ہیں۔ ویشنووں کے خاص منتر ''اوم نمو
بھگوتے واسودیوایا'' سے بھی کئی موقعوں پر فضا سازی کی گئی ہے۔
اس میں واسودیو سے مراد کرشن ہیں جو واسودیو کے بیٹے اور ویشنو
کے آٹھویں اوتار مانے جاتے ہیں۔ بچے کی پیدائش کا دن بھی
وجے دشمی ہے جو رام کے تعلق سے ویشنو تہوار ہے۔''[۳۲]

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی مندرجہ بالا بحث دلچسپ بھی ہے اور فکر انگیز بھی۔ بیدی کے افسانوں کا مطالعہ اگر اساطیر اور دیو مالائی روایات کی روشنی میں کیا جائے تو ان کو ایک نئی موضوعی جہت ملتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ان کے سماجی پس منظر کو سمجھنے میں بھی آسانی ہوتی ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کا مطالعہ اساطیری روایت کی روشنی میں کرنے کے نتیجے میں ڈاکٹر نارنگ نے جو نتیجہ اخذ کیا ہے اس کے مطابق اس کہانی کا موضوع جنس قرار پاتا ہے۔ لیکن ان اساطیری اور دیو مالائی روایات کی جڑیں مذہبی عقائد اور تہذیبی و ثقافتی قدروں کی زمین میں گہرائی تک جاتی ہیں۔ انہیں تہذیبی قدروں نے مذہب کے واسطے سے جسمانی تعلق کو بھی شائستگی بخشی ہے اور جذباتی و ذہنی رویوں کو بھی ایک خاص سمت دی ہے۔ انسان کی فکر، اس کے عمل، اس کے رویے، اس کی نفسیات اور اس کے عقائد کو ایک خاص شکل میں ڈھالنا، سجانا اور سنوارنا سماج کا کام ہے۔ ہر سماج کی اپنی ایک تہذیب ہوتی ہے اور ایک مخصوص تمدن اس کی شناخت کا سبب بنتا ہے۔

اپنے دکھ مجھے دے دو کے علاوہ بیدی کے افسانے گرہن میں بھی اساطیری پہلو بے حد نمایاں ہے۔ چاند گرہن کو ایک علامت کے طور پر بیدی نے استعمال کیا ہے اور اس کی سائنسی وجوہات سے صرف نظر کرتے ہوئے وہ اساطیری اور دیو مالائی جواز کے پس منظر میں کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں۔ ہولی شوہر اور سسرال والوں کے مظالم سے تنگ آ کر اپنے میکے جانے کے لیے نکل پڑتی ہے لیکن راستے میں بھی جنسی ہوس سے مغلوب درندے اس کا

شکار کرتے ہیں۔ یہاں پر بیدی عورت کی بے بسی، اس کی محبت، فطری لطافت ونزاکت اور مجبوری ومظلومی کے ساتھ ساتھ مرد کی اس کے تئیں ازلی درندگی کا بیان دیو مالائی واساطیری روایات کے سہارے کرتے ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگتی............ اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔۔۔"[۴]

وحشی درندوں کے ہاتھوں حاملہ ہولی کی عصمت دری اور پھر اس کا کسی طرح ان کی گرفت سے نکل کر بھاگنا تقریباً اسی طرح کی صورت حال سے مماثل ہے جو اس وقت اساطیری روایت کے مطابق چاند کو درپیش ہے۔ لطافت ونزاکت کا مظہر چاند شقاوت و سنگ دلی کی علامت راہو اور کیتو راکھشوں کی ظالمانہ گرفت (گرہن) میں اسیر ہے۔ ہولی زمین کا چاند ہے جسے راہو اور کیتو جیسے ظالم مردوں نے گھیر لیا ہے اور جی بھر کر اس کا استحصال کر رہے ہیں۔ کہانی میں بیدی نے عورت کی ازلی اور ہمہ گیر اہانت کو موضوع بنایا ہے۔ ایک مظلوم عورت کی خواہش نجات اور بشری احترام کی تلاش ایک سماجی المیہ بن کر سامنے آتی ہے۔ بیدی کے استعاراتی اور اساطیری انداز بیان نے کہانی کی تاثراتی فضا کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اس سلسلے میں رقم طراز ہیں:

"اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعدالطبیعیاتی فضاء پیدا ہو گئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیت خاصہ بن جاتی ہے۔"[۵]

بیدی کے یہاں جیسا کہ ڈاکٹر نارنگ کا خیال ہے' اساطیر کے تخلیقی امکانات کی نمود نے قطرے میں دجلہ اور ذرے میں کائنات کے دیدار کو قاری کے لیے آسان کر دیا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے اساطیر و مذہب سے متعلق روایات کے استعمال کے سلسلے میں مذہبی سے زیادہ فنی رویہ اختیار کیا ہے۔ کہیں پر انہوں نے ان اساطیری روایات کی بنیادی و عصری معنویت کا سہارا لے کر کسی سماجی صورت حال کے مثبت و منفی پہلوؤں پر نظر ڈالی ہے اور کہیں آج کے سماجی تناظر میں ان اساطیری و مذہبی روایات کے غلط اثرات کا جائزہ بھی لیا ہے۔ ان تمام تخلیقی مراحل سے وہ اپنی فنی ریاضت کے سہارے بحسن وخوبی گزر جاتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

۱۔ ''ان سب کو بھلا میری جان لینے کا کیا حق ہے؟ رسیلا کی بات تو دوسری ہے۔ شاستروں نے اسے پرماتما کا درجہ دیا ہے' وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا!...... لیکن کیا شاستر کسی عورت نے بنائے ہیں' اور میاّ کی تو بات ہی علاحدہ ہے۔ شاستر کسی عورت نے لکھے ہوتے تو وہ اپنی ہم جنس پر اس سے بھی زیادہ پابندیاں عائد کرتی......'' [٦]

۲۔ ''نندا کو بتایا گیا کہ وہ ہر لحاظ سے شوہر سے کم رتبہ رکھتی ہے (اگرچہ وہ جسمانی لحاظ سے شوہر سے سر نکالتی ہے۔) وجئے سے کہا گیا کہ اسے چاہیے کہ وہ نندا کو اپنے گھر کی رانی بنا کر رکھے۔ پھر جیوارام نے وجئے کو خاص طور پر براہمن' استری اور گائے کی حفاظت کرنے کی تلقین کی۔ شوراتری کی کتھا کا ایک حصہ سناتے ہوئے جیوارام نے کہا۔

''..........وجئے تم بھی پنڈت ہو۔ تم خود جانتے ہو گے' شکاری جو تیر مارنا چاہتا تھا'
اسے جانوروں نے اپدیش دیا۔
دس بکریوں کا مارنا برابر ہے ایک بیل مارنے کے

سو آدمیوں کا مارنا برابر ہے ایک براہمن مارنے کے

سو براہمنوں کا مارنا برابر ہے ایک استری مارنے کے

سو استریوں کا مارنا برابر ہے ایک گربھ وتی استری مارنے کے

دس گربھ واتی استریوں کا مارنا برابر ہے ایک گائے مارنے کے

''مدن کے لیے اندو روح ہی روح تھی۔ اندو کے جسم بھی تھا لیکن وہ ہمیشہ کسی نہ کسی وجہ سے مدن کی نظروں سے اوجھل ہی رہا۔ ایک پردہ تھا۔ خواب کے تاروں سے بنا ہوا۔ آہوں کے دھوئیں سے رنگین، قہقہوں کی زرتاری سے چکا چوند، جو ہر وقت اندو کو ڈھانپے رہتا تھا۔ مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے دو شاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چیر ہرن کرتے آئے تھے جو کہ عرف عام میں بیوی کہلاتی ہے۔ لیکن ہمیشہ اسے آسمانوں سے تھانوں کے تھان، گزوں کے گز، کپڑا ننگاپن ڈھانپنے کے لیے ملتا آیا تھا۔ دوشاسن تھک ہار کے یہاں وہاں گرے پڑے تھے لیکن دروپدی وہیں کھڑی تھی۔ عزت اور پاکیزگی کی سفید ساری میں ملبوس وہ دیوی لگ رہی تھی۔''[7]

اوپر جو اقتباسات پیش کیے گئے ہیں۔ ان میں ہندوستانی اساطیر اور ہندو مذہب دونوں کے پس منظر میں بیدی تخلیقی اظہار کے مراحل طئے کرتے نظر آتے ہیں۔ کہیں پر قدیم مذہبی کتب کے کسی سبق کو اپنے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں تو کہیں دیوی، دیوتاؤں، راکھشوں اور دیگر اساطیری و دیومالائی کرداروں کے حوالے سے انسانی جبلتوں کے خودغرضانہ عمل اور روح کی تڑپ کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

تہذیب ایک وسیع لفظ ہے جس میں کسی سماج میں رہنے اور بسنے والوں کا ایک خاص قسم کا طرز زندگی، زبان، ادب، رسم و رواج اور اس کے ساتھ ہی احترام ابن آدم مشمول انسانیت پسندی و صنف نازک کے تیئں رویہ جیسے اور کتنے ہی آثار و مظاہر سمٹ آتے ہیں۔

اگر بیدی کے افسانوں میں ان تہذیبی عناصر کا جائزہ لیا جائے تو ان کی فنکارانہ بصیرت کے ساتھ ساتھ ان کے سماجی و معاشرتی شعور کی پختگی کا اعتراف بھی کرنا پڑے گا۔ انسان اور انسان کے درمیان پائے جانے والے رشتوں کی بنیاد میں جو نفسیاتی وجوہات پائی جاتی ہیں ان کے سماجی پس منظر کو وہ تہذیب' مذہب' اساطیر' عقائد اور روایات کے حوالے سے بیان کرتے ہیں۔ انسان سے انسان کا تعلق جب مرد اور عورت کا ہو تو اس کی عظمت و سماجی معنویت اور بڑھ جاتی ہے۔ خصوصاً عورت کا وجود لطافت' نزاکت' حسن' محبت' ممتا' شفقت' ایثار و قربانی' قوتِ برداشت' خدمت و اطاعت جیسے ان گنت عناصر کا مجموعہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر زبان اور خطۂ زمین کا سرمایہ شعر و ادب اس کے وجود کی رعنائی سے معمور ہے۔ خود بیدی کے ہم عصر ادیبوں کرشن چندر اور منٹو کے افسانوں میں عورت کے مختلف روپ نظر آتے ہیں۔ عورت اگر کرشن چندر کے یہاں محض ایک مظلوم مگر محبت کرنے کے لائق ہستی ہے تو منٹو کے یہاں نسبتاً زیادہ وسیع عصری سماجی تناظر میں اس کی شخصیت کے اہم خد و خال کامیابی کے ساتھ ابھارے گئے ہیں۔ منٹو کے یہاں عورت کا وہ روپ زیادہ ابھر کر سامنے آیا ہے جو ہمارے مہذب معاشرے کی پیشانی پر ایک بدنما داغ کی حیثیت رکھتا ہے یعنی طوائف' اور یہ طوائف بھی جسم فروش ہے۔ اس کے برعکس بیدی کے یہاں عورت بنیادی طور پر ماں ہے۔ بیدی کے افسانوں کا تہذیبی منظر نامہ اپنی اس تخلیقی جہت کی بناء پر عورت کی شخصیت اور بشری عظمت کے مختلف پہلوؤں کے تفصیلی مطالعہ اور گہرے مشاہدہ کا موقع قاری کے لیے فراہم کرتا ہے۔ بیدی کے افسانوں میں عورت کی شخصیت کے تمام پہلوؤں پر تفصیلی بحث اس مقالے کے باب چہارم میں کی جائے گی۔

تہذیب کا سب سے اہم عنصر وہ علاقائی و معاشرتی خصوصیات ہیں جو انسان کے سماجی و تہذیبی رویوں کو متعین کرتی ہیں۔ ان علاقائی و معاشرتی خصوصیات کا عرفان و ادراک جس قدر فنکار کے سماجی شعور کا حصہ ہوگا اور فن کی بنت میں خون کی طرح شامل ہوگا اسی قدر ادب پارہ انسانی زندگی کی صحیح و حقیقی عکاسی کرنے میں کامیاب ہوگا۔ بیدی اس معیار پر اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں کے مقابلے میں زیادہ پورے اترتے ہیں۔ گو کہ بیشتر

ناقدین ادب نے یہ کہہ کر کہ بیدی نے محض متوسط درجہ کے پنجابی ماحول کی عکاسی کی ہے اور ان کا سماجی وتہذیبی شعور ایک محدود نوعیت کا حامل ہے، بیدی کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے۔ دراصل اس طرح کی موضوعی حد بندیوں کو تنقید کا پیمانہ نہیں بنایا جاسکتا۔ کیونکہ پھر پریم چند کے یہاں یوپی کا دیہی معاشرہ اور گاندھیائی تصور حیات، منٹو کے یہاں جنس اور کرشن چندر کے یہاں اشتراکیت کے علاوہ قاری کو کچھ نہیں ملے گا۔ دراصل فن پارے کی تخلیق جن تین عناصر سے ہوتی ہے۔ ان کا کسی ایک ادبی شہ پارے میں یکجا ہونا ہی اس کی فنی وفکری عظمت کا ضامن ہوتا ہے۔ یہ تین عناصر جذبہ، خلوص اور آئیڈیل ہیں۔ ان میں سے کسی ایک کا فقدان معجزۂ فن کی نمود کے امکانات کو محدود کر دیتا ہے۔ مثلاً خواجہ احمد عباس کو ہی لے لیجیے۔ وہ بطور افسانہ نگار اس لیے کامیاب نہیں ہیں کہ ان کے یہاں آئیڈیل اور خلوص تو ہے مگر جذبے کا وفور نہیں ہے۔ یہی صورت حال منٹو کے ساتھ ہے۔ ان کے یہاں جذبہ وخلوص دونوں ہیں مگر آئیڈیل نہیں پایا جاتا۔ کرشن چندر اور بیدی دو ایسے افسانہ نگار ہیں جن کی افسانوی تخلیقات میں جذبہ، خلوص اور آئیڈیل تینوں چیزیں پائی جاتی ہیں۔ یہاں پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب یہ تینوں چیزیں کرشن چندر کی کہانیوں میں پائی جاتی ہیں تو پھر وہ کہیں کہیں اپنی کہانیوں میں فن کا دامن چھوڑتے ہوئے کیوں نظر آتے ہیں؟ اس سوال کا جواب اس نکتہ کی آگہی میں مضمر ہے کہ فن کی بھٹی میں جب تک یہ تینوں عناصر گھل کر سیال کی شکل نہیں اختیار کر لیتے اعلیٰ فنکاری کا کندن سامنے نہیں آسکتا۔ کرشن چندر کی کہانیوں کی سب سے بڑی کمی یہی ہے کہ کبھی جذبات کا وفور آئیڈیل پر غالب آجاتا ہے اور کبھی وہ آئیڈیولوجی کے سحر میں گرفتار ہو جاتے ہیں تو پھر جذبہ وخلوص کی حیثیت ثانوی رہ جاتی ہے۔ بیدی اس سلسلے میں کہیں زیادہ فنکارانہ مہارت کا ثبوت دیتے ہیں۔ وہ تینوں عناصر کی آگہی کا ایسا نمونہ اختیار کرتے ہیں جن سے ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں کا دامن اکثر وبیشتر خالی نظر آتا ہے۔ ان کی اس کامیابی کی اصل وجہ واضح سماجی شعور کے ساتھ فن پر ان کی گرفت کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہی جذبہ کا وفور۔ آئیڈیل اور سماجی وتہذیبی شعور کی پختگی جب فن کی آنچ میں تپ کر نکھر آتے ہیں تو ان کا قلم لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، گرہن اور گرم کوٹ جیسے شاہکار

ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ ظاہر بات ہے کہ یہ تخلیقی عمل کہانی کار کو یا دوسرے الفاظ میں ہر تخلیق کار کو ایک ایسے صبر آزما مرحلے سے گزارتا ہے جہاں ذرا سی جلد بازی تخلیقی تجربے کی ناکامی کا سبب بن جاتی ہے۔

بیدی کے زیادہ تر افسانوں کا سماجی پس منظر پنجاب سے لیا گیا ہے۔ انہوں نے تہذیبی سطح پر پنجاب کے متوسط طبقے کو اپنی کہانیوں میں پیش کیا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ اس ماحول اور معاشرے سے ان کی واقفیت پنجابی ہونے کے باعث کہیں زیادہ تھی۔ پھر خود بھی وہ ایک متوسط گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ اس کے ساتھ ہی ایک اہم سبب یہ بھی تھا کہ وہ اس راز سے واقف تھے کہ جذبے کا وفور اور خلوص اہل پنجاب کی سرشت میں شامل ہے۔ خود ان کا مزاج بھی ایک پنجابی ہونے کے باعث اسی قسم کا تھا۔ اپنی کہانیوں سناتے سناتے رو پڑنا۔ فلموں کی شوٹنگ کے وقت اپنی لکھی ہوئی کہانی کے کسی جذباتی سین پر آب دیدہ ہو جانا اور شاٹ کو کٹ کرنا بھول جانا' اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ جذبے کا وفور ان کی شخصیت کا اہم حصہ ہے۔ دراصل پنجاب کی روح میں درد کا اک دریا موجیں لے رہا ہے۔ سرحدی علاقہ ہونے کی وجہ سے ہر قسم کے بیرونی حملہ کا سامنا سب سے پہلے اہل پنجاب کو کرنا پڑا۔ ہندوستان کی سیاسی تقدیر نے جب بھی ایک نیا موڑ لیا تو سب سے پہلے پنجاب کو خاک وخون کے ایک طوفان سے گزرنا پڑا۔ پانی پت کے میدان میں لڑی جانے والی تین خون ریز جنگوں اور تقسیم ہند و پاک کے نتیجے میں ہونے والے انسانیت سوز فسادات نے اہل پنجاب کو آگ کے اس دریا سے گزرنے پر مجبور کیا جس کا تصور ہی لرزہ براندازکر دیتا ہے۔ اہل پنجاب کا یہی درد جذبے کے وفور کا سبب ہے اور یہ جذبہ جس خلوص کے عود کا سبب بنا وہ بھی اہل پنجاب کو میسر رہا ہے۔ کیونکہ ان کے لیے درد کے احساس کا مسئلہ کبھی انفرادی نہیں رہا۔ یہ انفرادی ہو بھی نہیں سکتا کیونکہ اس خونریزی و ہلاکت نے چند مخصوص افراد یا کسی خاص طبقے کو نشانہ نہیں بنایا۔ بلکہ اس کا شکار اس خطۂ زمین پر بسنے والے تقریباً ہر انسان کو ہونا پڑا۔ یہی وہ سماجی حقائق ہیں جنہوں نے بیدی کے تخلیقی تجربات کے لیے ایک انتہائی مناسب فضا کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا اور وہ جذبہ' خلوص اور

آئیڈیل کی بازیافت کے لیے پنجاب کے متوسط طبقہ کے خارجی عناصر کو اپنی تخلیقی داخلیت میں اس طرح شامل کر سکے کہ دونوں کے امتزاج نے ان کے افسانوں میں تہذیبی مظاہر کی پیش کش میں ایک فنکارانہ بلوغ اور عمق دونوں پیدا کیا۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ بیدی کے افسانوں میں صرف پنجاب کے تہذیبی و سماجی آثار و مظاہر کی عکاسی ہوئی ہے۔ان کی کہانیوں کے مختلف کردار مثلاً سیتا' درباری' شمی' رشید الدین' لکھی سنگھ' صفدر' مایا' سنت رام' بابو رحمان' منی' مولانا عاصم مرزا وغیرہ اپنی اپنی سطح پر مختلف سماجی و تہذیبی اثرات کے زیر اثر اپنے نفسیاتی و جذباتی رویوں کی بناء پر پہچانے جا سکتے ہیں۔مثال کے طور پر ان کے افسانے ''حجام الہ آباد کے'' اس کردار کو لیجیے جس کا نام لوک پتی ہے اور جو ایک حجام ہے۔اس کی بے پناہ مصروفیت کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ اس کی دوکان الہ آباد میں سنگم کے کنارے ہے۔ ہندوؤں کے اس مقدس تیرتھ استھان پر معتقدین کی ایک بھیڑ جمع ہے۔ مذہبی روایت کے مطابق سنگم پر بال کا بنوانا ایک مقدس فریضہ ہے۔عام لوگوں کا یہی مذہبی عقیدہ لوک پتی کی آمدنی میں اضافے کا سبب بننے کے ساتھ ساتھ اس کی بے پناہ مصروفیت کو بھی جنم دیتا ہے۔کم وقت میں زیادہ سے زیادہ دولت کمانا اس کا مقصد حیات ہے۔ وہ ایک شخص کی حجامت بنا کر فوراً دوسرے کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔دوسرے کے بعد تیسرے شخص کو اپنے قابو میں کرنے کے لیے وہ دوسرے کو درمیان میں چھوڑ کر تیسرے کا شیو بنانا شروع کر دیتا ہے۔ جب یہ ادھ منڈے لوگ ادھم مچاتے ہیں تو وہ بڑے فلسفیانہ انداز میں جواب دیتا ہے کہ'' ابھی لو بوا ابھی پٹ سے صفا چٹ ہوا جاتا ہے'' کوئی گاہک چلا اٹھتا ہے'' مجھے دفتر جانا ہے'' تو لوک پتی کا جواب دنیا اور انسانی زندگی کی بے ثباتی سے متعلق تمام فلسفیانہ توجیہات کا احاطہ کر کے اس گاہک کو لاجواب کر دیتا ہے:

''سبھوں کو جانا ہے' بوا' سبھوں کو جانا ہے''[۸]

''سبھوں کو جانا ہے'' یہ کہہ کر لوک پتی نہ صرف یہ کہ اپنے غلط طرز عمل کو ایک اخلاقی بنیاد فراہم کرنے کی کوشش کرتا ہے بلکہ وہ یہ بھی ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ مسائل حیات و کائنات

پر وہ بھی غور وفکر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔اس کہانی میں حجام کا یہ کردار اپنے سماجی اثرات سے خود کو الگ نہیں کرسکتا۔ وہ جلد از جلد زیادہ سے زیادہ پیسے کمانا چاہتا ہے۔لوگوں کے مذہبی عقائد کو ان کی کمزوری سمجھ کر اس سے فائدہ اٹھانا چاہتا ہے۔اسے معلوم ہے کہ سنگم کا تقدس ان معتقدین کی بڑی تعداد یہاں روز اکٹھی کرے گا اور اشنان سے قبل بال ترشوانے کی روایت جو صدیوں سے ان زائرین کے مذہبی عقیدے کا حصہ رہی ہے۔انہیں اس کے پاس لے آئے گی ۔ وہ اس موقع سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ کلرک جو کہانی کا راوی ہے اس کی بھی حجامت آدھی بنی ہے۔ یہ سب گاہک چلا رہے ہیں بالکل اسی طرح جیسے عام لوگ ہمارے ملک میں اپنے اختیارات کے لیے، بنیادی ضروریات زندگی کے لیے اور یہاں تک کہ اپنی جان کی حفاظت کے لیے چیختے رہتے ہیں اور ارباب اقتدار کو چیخ چیخ کر خواب خرگوش سے بیدار کرنے کی سعئ ناکام کرتے رہتے ہیں۔

روایت تمدنی اثرات کے ایک اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ بیدی کی کہانیوں میں روایت سے کرداروں کی وابستگی رسم ورواج کی پابندی کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ کہیں پر قدامت پرستی کا جذبہ روایتی سطح پر کرداروں کے سماجی رویہ کا تعین کرتا ہے۔قدیم طرز زندگی، اصول ونظریات اور Tradition کی پابندی کے تیئں ایک پسندیدگی کا جذبہ بیدی کے کرداروں کی سماجی شناخت کی بنیاد بنتا ہے۔ یہ Tradition یا رسم ورواج یا Custom کہانی کی بنت میں شامل ہو کر اس کے نامیاتی ارتقاء کا سبب بنتے ہیں۔ایک منظر ملاحظہ ہو:

> ”آج سنت رام کا جی کام میں نہ تھا۔ایک شدید ڈر نے اس کے جسم وذہن کو ماؤف کردیا تھا۔اس نے گھومنے والی کرسی پہ پیچھے ہٹتے ہوئے اپنی ٹانگیں میز پر رکھیں اور سگریٹ کے دو چار لمبے لمبے کش لگاتے ہوئے سوچنے لگا۔میں نے کیسے تباہ کردیا ہے۔ گھر کے لوگوں کو؟ بیوی اور بچوں کو؟ میں معمر ہونے کے باوجود پڑھتے رہنے کی وجہ سے آج کل کے زمانے کا ہوں میں نے

شوہر اور باپ بننے کی بجائے ان سے دوستی رکھنے کی کوشش کی۔ شاید یہی قصور تو نہیں میرا؟ میں نے ایسی باتیں کیں جو پرانے خیال کے باپ نہیں کرتے۔ جب وہ کالج جا رہی تھی تو میں نے کہا تھا.......... وہاں مخلوط تعلیم ہے لاڈو۔ وہاں لڑکیاں بھی ہوں گی اور لڑکے بھی۔ اور لڑکے قریب ہونے کی کوشش کریں گے۔ آج کل ہماری معاشرت میں ایک نئی چیز آ گئی ہے جسے گڈ ٹائیم کہتے ہیں۔ گڈ ٹائیم' گڈ ٹائیم ہے۔ لیکن مرد اور عورت میں جو بنیادی فرق ہے۔ اسے تم مت بھولنا۔ مرد پہ کوئی ذمہ داری نہیں بشرطیکہ وہ اپنے اخلاق' اپنی تہذیب سے اسے قبول کرے' لیکن عورت پہ بہت ہے کیونکہ بچہ اسے اٹھانا پڑتا ہے۔ اسی لیے دنیا بھر میں عورتیں نہ صرف قدامت پرست ہیں بلکہ ان سے تقاضا کیا جاتا ہے' قدامت پرستی کا۔ اور یہ ٹھیک ہے انہیں کبھی اپنے آپ کو ایسے مرد کے حوالے نہیں کرنا چاہیے' جو ان کی اور ان کے بچوں کی ذمہ داری قبول نہ کرے۔

دھوئیں کے مرغولے میں سنت رام کو اس وقت کا بیٹی کا چہرہ یاد آیا۔ وہ پٹر پٹر باپ کی طرف دیکھ رہی تھی۔ کچھ سمجھ رہی تھی اور کچھ بھی نہیں۔ شاید وہ سوچتی تھی .... پپا یہ آج کیا لے بیٹھے ہیں؟ اس بات کو آج کے زمانے کی ہر عورت' ہر لڑکی سمجھتی ہے۔ پپا کتنے پرانے خیالات کے ہیں؟ اگر میں پرانے خیالات کا ہوں تو روز یہ قصے کیا سنتا ہوں؟ یہ تو ایک ایسی بات ہے جو بدھ کے زمانے میں بھی کی جانی چاہیے تھی اور آج کے زمانے میں بھی۔'' 9

روایتی سطح پر ایک باپ اپنی بیٹی کے متعلق جس انداز میں سوچ سکتا ہے۔ اس کی بہترین عکاسی مندرجہ بالا اقتباس میں کی گئی ہے۔ وہ دوراندیشی اور سنجیدگی جو زندگی کے سفر

میں ایک طویل فاصلہ طے کرنے کے بعد انسان کو میسر آتی ہے، سنت رام کی فطرت کا حصہ بن کر اسے اپنی بیٹی کے بھلے برے کے بارے میں ایک روایتی باپ کی طرح سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ یہاں پر سنت رام کا رویہ ایک قدامت پرست باپ کا رویہ ہے جو سماجی وتہذیبی روایت کی صحت مند وراثت کو نئی نسل تک پہونچانا اپنا فرض سمجھتا ہے۔ اس کے برعکس بیٹی سوچتی ہے کہ پپا آج یہ کیا غیر ضروری بات لے کر بیٹھے ہیں۔ اتنی عقل تو آج کل ہر لڑکی رکھتی ہے۔ بیٹی کا یہ رویہ ظاہر کر رہا ہے کہ معاشرے کا ارتقاء پذیر ہونا ایک امر مسلمہ ہے لہذا تمدنی ومعاشرتی اقدار حیات میں تبدیلی آنا عین فطری ہے۔ نئی نسل اگر پچھلی نسل سے الگ ہٹ کر سوچتی ہے تو اس کی وجہ وہ Generation Gap ہے جو باپ اور بیٹی کے درمیان پایا جاتا ہے۔ یہاں پر بیدی نے انتہائی فطری انداز میں روایت سے بغاوت اور روایت سے وابستگی جیسے دو متضاد سماجی رویوں کی بنیاد میں تمدنی وتہذیبی اثرات کے ارتقائی عمل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

ہندوستانی معاشرے میں روایت سے وابستگی عام انسان کی سائکی (Psyche) میں داخل ہے۔ ہندوستانی ذہن ودل پر ان کی انمٹ چھاپ آج کے سائنسی دور میں بھی واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ ساتھ ان روایات کی پاسداری میں کمی آتی جارہی ہے۔ بیدی نے جابجا بڑی فنکارانہ مہارت سے تہذیب کے اس پہلو کو پیش کیا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

> ''میں دراصل عورت کے اس جذبے سے فائدہ اٹھا رہا تھا، جس سے وہ مرد کو کبھی بھوکا نہیں دیکھ سکتی۔ وہ لڑے گی، جھگڑے گی، گالیاں دے گی۔ لیکن پھر کیسے بھی کہیں سے بھی بندوبست کر کے آپ کا پیٹ بھرے گی۔ پھر گالیاں دے گی، پھر وہی کرے گی۔ اس میں اچنبے کی کوئی بات نہیں۔ مرد جب بچہ ہوتا ہے تو وہ اسے اپنی چھاتی سے دودھ پلاتی ہے۔ بڑا ہوتا ہے تو اس کے لیے روٹیاں پکاتی ہے۔ اس کی ہر بھوک کا سامان کرتی ہے۔ یہی وجہ

ہے کہ آپ کسی کے گھر میں جائیں تو یہ عورت ہی ہے جو سب سے
پہلے پوچھے گی۔ آپ کیا کھائیں گے؟ کیا پئیں گے؟ بعض وقت تو
پوچھے گی بھی نہیں اور گھر میں جو سب سے اچھی چیز بنی ہے آپ
کے سامنے رکھے گی۔ آپ یہ مت سمجھیے کہ وہ آپ پر کوئی احسان
کر رہی ہے۔ کھا کر اپنی بھوک مٹا کر آپ اس پر احسان کر رہے
ہیں۔''[10]

عورت چونکہ منبع تخلیق ہے لہٰذا ممتا کا جذبہ اس کی فطرت کا جزو لازم ہے۔ وہ کسی کو پریشان نہیں دیکھ سکتی۔ وہ خود بھوکی رہتی ہے۔ لیکن اوروں کا پیٹ بھرتی ہے۔ محبت، خدمت، رحم اور خدا پرستی کا یہ جذبہ ہی اسے اس بارِ گراں کو اٹھانے کی طاقت عطا کرتا ہے جو انسان کو جنم دینے اور پھر اس کی پرورش کر کے بڑا کرنے کی صورت میں قدرت کی طرف سے اس کے نازک کاندھوں پر ڈالا گیا ہے۔ عورت کے اس فطری جذبہ کو ہم روایت کا ایک اہم حصہ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس روایت سے اس کی وابستگی اور روایت کی پاسداری کو ہم سماجی جبر کے نتیجے میں قبول کی گئی پابندی کا نام نہیں دے سکتے بلکہ یہ تو اس کی فطرت کا ایک ایسا جزو ہے جسے وہ خود سے الگ نہیں کر سکتی۔

روایت، مذہب، اساطیر اور رسم و رواج کے ساتھ ساتھ تاریخ اور فلسفہ کو بھی تہذیب کے بنیادی عناصر میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ تاریخی شعور اور فلسفیانہ نقطۂ نظر انسان کے تہذیبی و سماجی رویہ کو ایک خاص سمت دیتے آئے ہیں۔ بیدی کے افسانوی نظام میں تہذیب، روایت، اساطیر، مذہب اور رسم و رواج کے پہلو بہ پہلو تاریخی شعور اور فلسفیانہ نقطۂ نظر کی بھی جھلکیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ یہاں پر اس نکتہ کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ فن کی بھٹی میں جب یہ عناصر پگھل کر سیال کی شکل اختیار کر لیتے ہیں تو ان کی تلاش کرنے کے لیے ہمیں فن پارے کی گہرائی میں اترنا پڑتا ہے اور تحریر کی اوپری سطح سے ہٹ کر زیرِ تحریر ان کی شناخت کرنی پڑتی ہے۔ یہ کام زیادہ مشکل نہیں لیکن قاری کا صاحبِ ذوق و نظر ہونا ضروری ہے۔ بیدی نے چونکہ ان تہذیبی عناصر کو اپنی خلاقانہ شخصیت کا حصہ بنا لیا تھا اس لیے وہ اپنے

مخصوص طریقۂ اظہار کے سہارے ان کو اپنے افسانوں میں اس طرح شامل کرنے میں کامیاب رہے کہ ان کی شناخت نامعیاتی حیثیت اور اضواعتی ڈھانچہ سے الگ کر کے نہیں کی جاسکتی۔ قاری کو کہانی کے بیچ بیچ سے وہ اشارے، پس منظر و پیش منظر سب کچھ خود تلاش کرنے ہوتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

۱۔ ''اس سنسار میں بہت سی باتیں ہیں جو میری سمجھ میں نہیں آتیں، پر میں سچا رام راج اسے سمجھتا ہوں جس میں انسان اپنے آپ پر بھی ظلم نہیں کرسکتا۔ اپنے آپ سے بے انصافی کرنا اتنا ہی بڑا پاپ ہے جتنا کسی دوسرے سے بے انصافی کرنا............ آج بھی بھگوان رام نے سیتا کو گھر سے نکال دیا ہے۔ اس لیے کہ وہ راون کے پاس رہ آئی ہے............ اس میں کیا قصور تھا سیتا کا؟ کیا وہ بھی ہماری بہت سی ماؤں بہنوں کی طرح ایک چھل اور کپٹ کا شکار نہ تھی؟ اس میں سیتا کے ستیہ اور استیہ کی بات ہے یا راکشش راون کے وحشی پن کی جس کے دس سر انسان کے تھے لیکن ایک اور سب سے بڑا سر گدھے کا''۔[11]

۲۔ ''پانی کا قحط؟ جی ہاں، یہ بیسویں صدی کے ہندوستان کا ایک بہت بڑا معجزہ ہے، ورنہ ہم نے اپنی تاریخ میں ابھی غلے کے قحط تک ہی ترقی کی تھی۔ بمبئی کے چاروں طرف سمندر ہی سمندر اور یہاں پانی کا کال، ہمیں فیثا غورث کے اس آدمی کی یاد دلاتا تھا جو نچلے ہونٹ تک پانی میں ڈوبا ہوا ہے لیکن پینے کے لیے اپنا منہ نیچے کرتا ہے تو ساتھ ہی پانی کی سطح بھی نیچی ہو جاتی ہے اور وہ پانی میں پیاسا مر جاتا ہے۔''[12]

۳۔ ''یہ دنیا دکھ کا گھر ہے، جس میں بڑی مچھلی چھوٹی مچھلی کو کھا رہی ہے، سانس بھی لیتے ہیں تو ہزاروں کیڑے ہوا کے ساتھ اندر جاتے

ہیں، ہلاک ہو جاتے ہیں کیا کوئی ذریعہ نہیں...... پران اور شاستر کا کوئی حوالہ نہیں جو اس سچ کو جھٹلا سکے کہ زندگی کا آدھار زندگی پر ہے۔"[۱۳]

۴۔ اس سنسار کا سارا سوندریہ انسان کے کارن ہے اور جب انسان نہ ہو تو اس کی چیزیں کتنی بھیانک معلوم ہوتی ہیں۔"[۱۴]

۵۔ "پھر ہندو رواج کے مطابق سب سے بڑا بیٹا ہونے کی حیثیت سے مدن کو چتا جلانی پڑی۔ جلتی ہوئی کھوپڑی میں کپال کریا کی لاٹھی مارنی پڑی...... عورتیں باہر ہی سے شمشان کے کنویں پر نہا کر گھر لوٹ چکی تھیں۔ جب مدن گھر پہنچا تو وہ کانپ رہا تھا۔ دھرتی ماں نے تھوڑی دیر کے لیے جو طاقت اپنے بیٹے کو دی تھی۔ اس کے گھر آنے پر پھر سے ہوس میں ڈھل گئی.........
اسے کوئی سہارا چاہیے تھا۔ کسی ایسے جذبے کا سہارا جو موت سے بھی بڑا ہو۔ اس وقت دھرتی ماں کی بیٹی، جنک دلاری اندو نے کسی گھڑے میں سے پیدا ہو کر اس رام کو اپنی بانہوں میں لے لیا ....اس رات اگر اندو اپنا آپا یوں مدن پر نہ وار دیتی تو اتنا بڑا دکھ مدن کو لے ڈوبتا۔"[۱۵]

۶۔ "اب جس زبان سے وہ گالی دے رہا تھا، وہ کسی ملک کی نہ تھی۔ یہ وہی آواز تھی، جو زبان کی ایجاد سے صدیوں پہلے انسان غاروں میں بولا کرتا تھا۔"[۱۶]

۷۔ "ہمارے ملک میں تہوار ہی تہوار تو ہیں اور ہئی کیا؟ کاش یہاں کوئی تہوار نہ ہوتا .... بیوائیں اور یتیم تو رونے سے بچ جاتے۔"[۱۷]

سیاسی افکار و نظریات سماجی رویوں کو متاثر کرنے میں اہم کردار ادا کرتے

ہیں۔ کسی بھی معاشرے کے افراد کے سیاسی نظریوں کا جائزہ لینے کے لیے اس امر پر غور کرنا ضروری ہے کہ سماجی سطح پر کس سیاسی نظام کی حمایت کا رجحان نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ موجودہ سیاسی نظام سے بیزاری کا رویہ بھی سامنے آتا ہے۔ اس طرح کے رجحانات معاشرے میں سیاسی بیداری کا سبب بنتے ہیں۔ بیدی کی کہانیوں میں انتہائی بالغ النظری کے ساتھ موجودہ ملکی و سیاسی نظام کا تجزیاتی مطالعہ بھی سامنے آتا ہے۔ اپنی کہانی حجام ''الہ آباد کے'' میں انہوں نے حجام لوک پتی اور اس کے حواریوں نیز گاہکوں کے سماجی رویہ کے پس منظر میں ملک کے موجودہ سیاسی نظام کی خرابیوں کو بے حد چابکدستی سے اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ ایک اقتباس بطور مثال درج ذیل ہے:

> ''میں اگر سے کہتا ہوں کہ 'یہ ٹھیک ہے' لوک پتی کے ہاتھ میں استرا ہے لیکن اگر ہم چاروں مل کر اس پر جھپٹ پڑیں تو ہماری ڈاڑھی صاف کرے یا نہ کرے۔ ہم ضرور اس کی طبیعت صاف کر سکتے ہیں۔''
>
> ''اگر شک و شبہے کی نگاہ سے میری طرف دیکھنے لگتا ہے جیسے کہہ رہا ہو...... '' چاروں مل کے؟'' گویا کہ ہم چار کبھی مل ہی نہیں سکتے اور اگر مل گئے تو پھر ہم ہندوستانی نہیں' ضرور ہم میں سے کسی کی رگوں میں بدیشی خون دوڑ رہا ہے۔ اگر مجھے دفتر نہ جانا ہوتا تو بھائی میں تو ضرور ان کے ساتھ مل جاتا ہاں' یہ چوتھا بھائی ہمارا...... خدا معلوم اس کی کیا آئیڈیالوجی ہے؟
>
> ہمارا چوتھا بھائی بکرنے لگتا ہے........... وہ لوک پتی اور اس کے ساتھیوں کے خلاف زہر اگلنے لگتا ہے........... ''یہ لوٹ کھسوٹ' یہ نفع خوری غیر قانونی' غیر جمہوری ہے۔ ہمیں اس کے خلاف جہاد کرنا چاہیے' بغاوت کرنی چاہیے'' اور پھر وہ دور ہی سے حجاموں کو دھمکیاں دینے لگتا ہے۔ جب وہ شروع ہوا تھا تو

میں سمجھا اس کے ہاتھ میں استرے سے بھی تیز کوئی ہتھیار ہو گا
جسے گھماتے ہوئے وہ زور سے للکار دے گا۔ دنیا جہاں کے ادھ
منڈے لوگوں کو بھڑ کا اکسا کر اپنی مدد کے لیے آمادہ کر لے گا۔
لیکن یہ جان کر دکھ بھی ہوا اور ہنسی بھی آئی کہ وہ بھی ہماری طرح
پارلیمنٹری ڈیموکریسی کا قائل ہو گیا ہے' جہاں ہم تقریر کر کے ہار
چکے ہیں' وہ نیا بھرتی ہونے کی وجہ سے ابھی تک جوش کے عالم
میں چلا رہا ہے۔ زمین سے چار چار فٹ اوپر اچھل رہا ہے اور
جب اچھلتا ہے تو کچھ آگے بڑھنے کے بجائے تھوڑا پیچھے ہٹ
جاتا ہے۔''[۱۸]

مندرجہ بالا اقتباس بیدی کے سیاسی اور سماجی شعور کی پختگی کے ساتھ ساتھ ان کی قوت مشاہدہ اور انسانی فطرت کے گہرے مطالعے کا ثبوت پیش کرتا ہے۔ موجودہ سیاسی صورت حال' ارباب اقتدار کی بدعنوانیوں اور غلط سیاسی طرز عمل سے ملک کو ہونے والے نقصانات' ہندوؤں' مسلمانوں' سکھوں اور عیسائیوں کی آپسی رنجش و چپقلش' عوام میں کسی قسم کا انقلابی رجحان نہ ہونا اور پارلیمنٹ کا محض سیاسی بازی گری کی ایک تماشا گاہ کی حیثیت اختیار کر لینا جیسے کئی اہم مسائل پر بیک وقت بیدی نے جس طرح طنز کیا ہے وہ اہل فکر و نظر کو سوچنے پر ضرور مجبور کر دے گا۔ اس طرح کہانی کب حقیقت بن جاتی ہے اور حقیقت کب کہانی کی شکل اختیار کر لیتی ہے یہ قاری کو محسوس بھی نہیں ہوتا۔ یہاں پر وہ اجتماعیت بھی ظاہر ہوتی ہے جو مختلف قسم کی سیاسی' سماجی اور انقلابی تحریکات سے وابستگی کے نتیجے میں کسی مخصوص معاشرے کے ادب کا اہم حصہ بن جاتی ہے۔ مثلاً امریکہ اور اسرائیل کی جارحیت اور سامراجیت کے خلاف فلسطین کے عوام کی جدوجہد اور ان کی تحریک آزادی سے متعلق نظریات کا اثر فلسطین کے ادب پر دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کے ادب میں جو اجتماعی رویہ ہے وہ آزادیٔ فلسطین کی خاطر لڑنے والے سرفروش مجاہدین کی' ظلم' جبر اور استبداد کے خلاف ایک طویل جنگ سے نظریاتی وابستگی کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح کے اجتماعی ادب میں حالات

حاضرہ پر رائے زنی کا عنصر عام طور پر پایا جاتا ہے۔ بیدی کی یہ کہانی بھی سماجی و سیاسی حالات پر ان کے ایک معروضی تبصرے کی حیثیت رکھتی ہے۔ بقول پروفیسر وہاب اشرفی:

> ''وہ (بیدی) حالات حاضرہ پر لاتعلق ہو کر تبصرہ کر رہے ہیں۔ ایک طنز نگار کی طرح' ایک مزاح نگار کے راستے سے جو خود تو ہنستا روتا نہیں ہے لیکن اپنے پڑھنے والوں کو ایسے مرحلوں سے گزارنا چاہتا ہے۔'' ۱۹

''حجام الہ آباد کے'' کے علاوہ قومی اور بین الاقوامی سیاسی صورت حال کے پس منظر میں بیدی نے اور بھی کئی افسانے تصنیف کیے ہیں۔ اپنے آخری افسانوی مجموعہ مکتی بودھ میں شامل افسانہ ''چشمہ بُد دور'' میں انہوں نے بقول وارث علوی سپر پاورس کی سیاست' اور اس سیاست کے ہتھ کنڈے بننے والے ضمیر فروش انسانوں کا خاکہ کچھ ایسے طنزیہ اور مزاحیہ طریقہ پر اڑایا ہے کہ افسانہ Absurd Fantasy کا نادر نمونہ بن گیا ہے۔ ایک اقتباس پیش ہے

> ''یہ چشمہ میرا دیکھ رہے ہو نا؟ اس میں ڈبل کنویکس کے شیشے لگے ہیں۔ عام آدمی ان میں سے دیکھے تو چیونٹی بھی اسے ہاتھی لگے گی۔ شاید اسی لیے میں روسی کونسلیٹ میں کام کرتا ہوں کیونکہ روسیوں کو ہر چیز اپنے اصل سے سوگنا بڑی معلوم ہوتی ہے۔ عوام' دنیا بھر کے عوام کے لیے انہوں نے بہت کچھ کام کیا ہے۔ لیکن عوام کی اتنی گردان کی ہے کہ وہ خواص ہو گئے ہیں۔ تم دیکھنا اگلے پچاس برس کے اندر جو انقلاب آئے گا' وہ خواص ہی کا ہوگا۔'' ۲۰

رسم و رواج کی حیثیت تمدن کے اہم ترین عنصر کی سی ہے۔ خصوصاً ہندوستانی تہذیب کا کوئی مطالعہ اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جب تک کہ ان رسموں اور رواجوں پر ایک نظر نہ ڈالی جائے جو ہماری تہذیبی شناخت کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ہندوستان ایک انتہائی وسیع ملک

ہے۔صد ہا قسم کی تہذیبیں' مختلف مذاہب اوران گنت زبانیں ہندوستان کے مختلف حصوں کی مخصوص اور ایک دوسرے سے قطعی طور پر الگ علاقائی وجغرافیائی صورت حال کے زیر اثر ہونے کے باوجود ایک اجتماعی ہندوستانی کلچر کی تشکیل اور نشو و نما میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ کثرت میں وحدت کا یہ عمل ہندوستانی تمدن کی خصوصیت بھی ہے اور اس منفرد سماجی شناخت کی بنیاد بھی جو دنیا کی دوسری تہذیبوں کی یک رنگی کے مقابلے میں مختلف رنگوں کی حامل تہذیب کے باعث ہندوستان کو حاصل ہے۔ ہندوستان جن تہذیبوں کی آماجگاہ ہے ان کا اہم حصہ ان رسوم ورواج کی شکل میں سامنے آتا ہے جو شادی اور غم کے مختلف مواقع پر ہمیں اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں۔ یہ رسم و رواج ہماری تہذیبی زندگی کا جزو لازم ہیں۔ بیدی نے ان کو بے حد خوبی سے اپنے افسانوں میں سمویا ہے۔خاص طور پر جب وہ پنجاب کے تہذیبی پس منظر میں کسی کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں تو ان کا فن پورے عروج پر ہوتا ہے۔بقول وارث علوی:

> ''بیدی کے افسانوں میں ہندوستان کی روح جاگتی ہے۔
> ان کے افسانوں میں اس دھرتی کی بو باس بسی ہوئی ہے اور اس زمین کے رسم و رواج' عقائد اور توہمات سے افسانوں کو رنگ و آہنگ ملتا ہے۔بیدی کی کوئی کہانی مستعار معلوم نہیں ہوتی۔ کسی کہانی کی تہذیبی فضا مصنوعی نہیں لگتی۔'' [۱۲]

وارث علوی کا متذکرہ بالا بیان بیدی کے افسانوں کے تہذیبی جائزے کے لیے ہندوستان کے مختلف حصوں میں پائے جانے والے رسم و رواج' عقائد' توہمات اور مذہبی روایات کا مطالعہ ناگزیر قرار دیتا ہے۔ان کا یہ خیال کہ بیدی کے افسانوں میں ہندوستان کی روح جاگتی ہے بڑی حد تک ان افسانوں کے تہذیبی و معاشرتی پس منظر کے تعین قدر کا مسئلہ حل کر دیتا ہے۔ دراصل ہندوستانی تہذیب' تمدن اور گھریلو قصباتی اور شہری سماج کے اظہار پر بیدی کو جو قدرت حاصل ہے اور خاص طور پر پنجاب کے دیہی و قصباتی معاشرے کی تہذیب سے جس قدر واقفیت وہ رکھتے ہیں اس کی بناء پر وہ اپنے ہم عصر کہانی کاروں

کے مقابلے میں اپنی کہانیوں میں تمدن اور معاشرے کی عکاسی کے نقطۂ نظر سے زیادہ کامیاب ہیں۔ مثلاً ان کی کہانی ''من کی من میں'' میں مکر سنکرانت کے تہوار کے موقع پر ادا کی جانے والی رسموں اور اس موقع پر گاؤں کی چہل پہل کی بے حد خوبصورت منظر کشی کی گئی ہے۔ چونکہ اس افسانے کی بنیادی تھیم مکر سنکرانت کے تہوار کے پس منظر میں ایک انتہائی سادہ لوح اور جذبۂ خدمتِ خلق سے سرشار شخص مادھو کا وہ فعل ہے جو بالآخر اس کی موت کا بہانہ بن جاتا ہے' اس لیے یہ منظر افسانے کے ڈھانچے سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے:

> ''سنکرانت بھی آ گئی۔ اس دن سورج دہن راسی سے نکل کر مکر راسی میں داخل ہوتا ہے۔ اس لیے اسے مکر سنکرانت کہتے ہیں۔ سنکرانت کی دیوی نے سوائے مادھو کے پاپ کے گلاب گڑھ تو کیا تمام دنیا میں سے پاپ کی بیخ کنی کے لیے اپنی بڑی بڑی آنکھوں کو پھیلا اور ترشول تان کر دنیا کا سفر کرنا شروع کر دیا تھا۔ بجی دھجی عورتیں تل' گڑ' بیر' امرود اور گنڈیریاں بانٹ رہی تھیں۔ پریم کے اس تبادلے کو 'اوٹی بھرن' کہتے ہیں۔ اوٹی بھرن کرتے ہوئے وہ غیر ارادی طور پر ہماری زندگی میں ایک روح پھونکنے والا پیغام دے رہی تھیں...... دراز سے دراز اور سیاہ زبان رکھنے والی عورت بھی اپنے چہرے کو ایک عارضی مسکراہٹ سے مزین کرتے ہوئے کہہ رہی تھی۔ ''میٹھا میٹھا کھاؤ اور میٹھا میٹھا بولو''۔
>
> چوں کہ مادھو کے بہو بیٹے کا پہلا تیوہار تھا۔ دونوں کو صحن کے وسط میں ایک دھوتی اور ایک لنگوٹی بندھوا کر بٹھا دیا گیا۔ جسم پر تیل اور دہی ملا گیا۔ اس کے بعد بہو کی بہن نے بہو کو اور دولہا کی بہن نے دولہا کو سہیلے گاتے ہوئے نہلایا۔ کونے میں بیٹھے ہوئے آدمیوں نے چند پرانے سے ناقوس اور نفیریاں بجائیں۔ دف پر چوٹ پڑی' کلکارنی نے سیندور' مصری اور ناریل بانٹا۔ اس وقت

مادھو کا بدھائی لینے کے لیے وہاں ہونا لازمی تھا۔ مگر وہ کہیں دکھائی نہ دیتا تھا۔'' ۲۲

اس پورے منظر میں ایک تہوار کے موقع پر ادا کی جانے والی رسومات کی عکاسی کی گئی ہے۔ ہندوستان کے دیہی معاشروں میں کسی تہوار کے موقع پر جو رنگا رنگی اور چہل پہل نظر آتی ہے اور جس طرح مختلف قسم کی رسمیں ادا کی جاتی ہیں اس کا بیان بیدی نے بے حد خوبی سے کیا ہے۔ یہ رسمیں جن میں کچھ کی نوعیت مذہبی ہوتی ہے اور کچھ کی خالصتاً تہذیبی و ثقافتی' ہندوستانی تمدن کا اہم ترین حصہ ہیں۔ مذہبی نوعیت کی رسوم کی ادائیگی کسی مذہب کے ماننے والوں کے ذریعہ عمل میں آتی ہے لیکن تہذیبی بنیادوں پر جو رسمیں معاشرے کا حصہ بنتی ہیں ان کو ہر مذہب و ملت کے لوگ اپناتے ہیں۔ مثلاً بسنت کے تہوار کو لیا جاسکتا ہے۔ اس تہوار کا تعلق ایک مخصوص موسم سے ہے۔ اس موسم میں کھیتوں میں سرسوں کے پھول دور دور تک نظر آتے ہیں۔ بہار کی آمد ہوتی ہے اور زرد رنگ یا بسنتی رنگ کی مناسبت سے جو سرسوں کے پھولوں کا رنگ ہے' اس تہوار کے دن بسنتی رنگ کے کپڑے پہنے جاتے ہیں۔ یہ خالصتاً ایک موسمی تہوار ہے اور اسے ہندو مسلمان سب مل کر بناتے ہیں۔ مذہبی رسومات کا تعلق چونکہ مذہب سے ہے اس لیے مختلف پیروان مذہب اپنے مذہبی عقائد کے مطابق چند رسموں کی پابندی کرتے ہیں۔ یہ رسومات تہوار' شادی' پیدائش اور موت کے وقت انجام دی جاتی ہیں۔ ان مذہبی رسومات کی نوعیت بھی مذہبی کم اور سماجی و تہذیبی زیادہ ہوتی ہے۔ اس لیے مذہب و عقائد کے فرق کے باوجود ان میں بڑی مماثلت پائی جاتی ہے۔ مثلاً بچے کی پیدائش کے بعد ہندوؤں میں اس کے سر کے بال بنوانے کے سلسلے میں جو رسم ادا کی جاتی ہے وہ مونڈن کہلاتی ہے۔ مسلمانوں میں یہ رسم عقیقہ سے بڑی حد تک مماثلت رکھتی ہے۔ اسی طرح ہندوؤں کے یہاں کسی شخص کے مرنے کے بعد اسی طرح کی رسومات ان کے مذہبی عقائد کے اعتبار سے انجام دی جاتی ہیں جیسی ہمارے یہاں مرحوم کے تیجے یا چالیسویں کی فاتحہ وغیرہ کی شکل میں ہوتی ہیں۔ چونکہ اسلام ایک انتہائی سادہ اور صاف ستھرا معاشرہ تشکیل دینا چاہتا ہے۔ اس لیے مسلمانوں نے جو رسم و رواج اختیار کر رکھے ہیں ان کی بنیاد

تہذیبی و ثقافتی ہے، مذہبی نہیں ہے۔ جو چیزیں اسلامی عقیدے کے مطابق ہمارے لیے فرائض کے زمرے میں داخل ہیں ان کی پابندی کرتے وقت ہم چندان چیزوں کی پابندی بھی کرنے لگتے ہیں جو علاقائی و معاشرتی خصوصیات کے زیراثر ہمارے تمدن کا حصہ بن جاتی ہیں۔ ہندوستان میں چونکہ الگ لگ مذہبی عقائد کے ماننے والے صدیوں سے آپس میں مل جل کر رہتے آرہے ہیں۔ اس لیے یہاں رہن سہن کا طریقہ، رسم ورواج اور تہوار وغیرہ دوالگ تہذیبوں کے خوبصورت اتصال سے وجود میں آئی ایک مشترکہ تہذیب کی بنیاد پرالگ الگ اور ایک دوسرے سے قطعی مختلف علاقائی وجغرافیائی صورت حال کے زیراثر ایک ایسی تہذیبی فضا تیار کرتے ہیں جو بے حد حسین ہونے کے ساتھ ساتھ زندگی سے بھرپور بھی ہے۔ زندگی سے بھرپور یہ تہذیبی فضا بیدی کی کہانیوں میں غالب عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ ان تہواروں، رسموں، رواجوں اور میلوں ٹھیلوں کے باطن میں پائی جانے والی اس تہذیبی روح کی عظمت کا عرفان رکھتے ہیں جو ہماری ہزار سالہ مشترکہ تہذیبی وراثت کی امین و پاسدار ہے۔ اس سلسلے میں خود بیدی کے خیالات ملاحظہ ہو:

> ''بیساکھی کے اردگرد ہمارے گانو میں کسی نہ کسی کے یہاں ضرور بچہ پیدا ہو جایا کرتا تھا اور وہ اپنے بچے کا نام رکھوانے کے لیے میرے والد کے پاس آیا کرتے تھے۔ اور والد صاحب بچے کا نام عمردین، خیردین، مانک چند اور فاطمہ وغیرہ رکھ دیا کرتے تھے اور سب لوگوں کو وہ نام قبول ہوتا تھا۔ یہ نام اکثر بیساکھی کے روز رکھا جاتا تھا اور شیرنی بانٹی جاتی تھی۔ بیساکھی کی ہوا جو گندم کو اس کے خوشے سے الگ کرتی ہے، ان کی نرم، ملائم اور سفید ڈاڑھی کو دو حصوں میں بانٹ کر دونوں شانوں پر پھینک دیتی تھی .... اور یہ نظارہ ہمارے دل میں ایک قسم کی ٹھنڈک اور پاکیزگی پیدا کرتا تھا۔''۲۳

بیساکھی کا تہوار پنجاب میں اس موقع پر منایا جاتا ہے۔ جب گندم کی فصل کاٹنے کا

وقت آتا ہے۔ یہ تہوار مخصوص علاقائی وجغرافیائی بنیاد رکھتا ہے اور پنجاب میں ہندو، مسلمان اور سکھ اسے یکساں طور پر مناتے ہیں۔ اقتباسِ مذکورہ اس مشترکہ تہذیب کی بڑی خوبصورت تصویر پیش کرتا ہے جو ہندوستانی تمدن کی انفرادی پہچان کا باعث ہے۔ نامولود کا نام رکھنے کے لیے لوگوں کا بلاتفریق مذہب وملت صیغۂ متکلم کے والد کے پاس جمع ہونا اور وہ بھی بیساکھی کے موقع پر، اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ خالصتاً ایک تمدنی وسماجی عمل ہے اور اس کی بنیاد تہذیبی وثقافتی ہے۔ بیدی چونکہ پنجابی کلچر سے پوری طرح واقف ہیں اور خود پنجابی ہونے کی وجہ سے اس تہذیبی فضا سے ان کی جذاتی وابستگی دوسروں کے مقابلے میں زیادہ ہے اس لیے اس کی عکاسی میں بھی جذبے کا وفور اور خلوص موجود ہے۔ چند اقتباسات درج ذیل ہیں:

ا۔ ''اس روز تمام عورتیں برآمدے میں بیٹھی ٹھٹھے اور ہنسی مذاق کی باتیں کررہی تھیں۔ ایکا ایکی پرسادی کی تائی اماں نے سب کو مخاطب کرتے ہوئے کہا۔

تو بیٹی .... تیار ہو جاؤ سب ...... اب میں اپنی چھوکری کی لوٹ مچاؤں گی ......''

.... اس تہوار میں یہ رسم بھی عجیب ہوتی ہے جس کی لڑکی بہت جوان اور شادی کے قابل ہو جائے وہ اس کی لوٹ مچاتی ہے۔ تائی اماں کی طرح کوئی بوڑھی سہاگن، اٹھ کر گری، چھوہارے، بیر اور قسم قسم کے پھل پھلاری لڑکی کے سر پر سے مٹھیاں بھر بھر کر گراتی ہے۔ جب وہ چیزیں نیچے بکھر جاتی ہیں تو تمام کنواری کو کلائیں اور سہاگنیں پھل پھولوں کو لوٹنے کے لیے جگت گرو جی کے صحن میں اُگے ہوئے پیڑوں اور بیل کے پتوں کی طرح کھچڑی ہو جاتی ہیں۔ ہر ایک کی یہی خواہش ہوتی ہے کہ وہ پھل کھائے۔ اگر سہاگن کھائے تو اس کا مطلب ہوتا ہے کہ اس کے سہاگ کی عمر

لمبی ہو جاتی ہے......شاید لاکھ برس تک ! بانجھ کھائے تو اس کے چاند سا بیٹا پیدا ہوتا ہے۔ کنواری کھائے تو اس کی عنقریب ہی شادی ہو جاتی ہے۔ اچھا سا بر مل جاتا ہے۔ اس لیے تو کنواری لڑکیاں اٹھا کر چپکے چپکے اور چوری چوری وہ پھل کھاتی ہیں۔'' ۲۴

۲۔ ''جینا کی ماں اوکھلی میں متواتر دو تین دن سے جو کوٹ کر تندل بنا رہی تھی۔ گھر میں عرصے سے پرانا گڑ پڑا تھا جسے دھوپ میں رکھ کر کیڑے نکال دیے گئے تھے۔ اس کے علاوہ سوکھی مکئی کے بھٹے تھے۔ گویا جینا کی ماں بہت دنوں سے اس سفر کی تیاری کر رہی تھی اور جوتے کا جوتے پر چڑھنا تو محض اس کی تصدیق تھی۔ بڑھیا کا خیال تھا کہ ان تندوں میں سے رحمان کا زادِ راہ بھی ہو جائے گا اور بیٹی کے لیے سوغات بھی۔'' ۲۵

۳۔ ''میں نے مایا کو پتھر کے ایک کوزے میں مکھن رکھتے دیکھا۔ چھاچھ کی کھٹاس کو دور کرنے کے لیے مایا نے کوزے میں پڑے ہوئے مکھن کو کنویں کے صاف پانی سے کئی بار دھویا۔ اس طرح مکھن کے جمع کرنے کی کوئی خاص وجہ تھی۔ ایسی بات عموماً مایا کے کسی عزیز کی آمد کا پتہ دیتی تھی، ہاں! اب مجھے یاد آیا۔ دو دن کے بعد مایا کا بھائی اپنی بیوہ بہن سے راکھی بندھوانے کے لیے آنے والا تھا۔'' ۲۶

''چھوکری کی لوٹ'' ہندوستان کی تہذیبی زندگی کی عکاسی کرنے کے ساتھ ہی شادی کی رسم کو ایک بچے کی معصومانہ فطرت کے آئینے میں دیکھنے کی کامیاب کوشش ہے۔ گھر کا آنگن وہ اسٹیج ہے جس پر ہندوستان کی تہذیبی زندگی کے بے حد خوبصورت اور حسین منظر نظر آتے ہیں۔ جوانی کی سرحد میں داخل ہوتی ہوئی نوخیز کنواری لڑکیوں کا کروندے کے درخت کے زیرِ سایہ بیٹھ کر اپنے راز ہائے سربستہ سے ایک دوسرے کو آگاہ کرنا، شادی بیاہ

کے موقع پر رت جگا ہونا' پکوان' رسم و رواج' رخصتی کے گیت اور اسی طرح کے جانے کتنے ہی منظر ہندوستانی طرز معاشرت کی خوبصورتی ' فطری' سادگی' الہڑ معصومیت اور گرمئی جذبات سے ہمیں سرشار کر دیتے ہیں۔

رحمان کے جوتے میں بیدی نے ایک چھوٹے سے وہم کو افسانے کا مرکز بنایا ہے۔ جوتے کا جوتے پر سوار ہونا سفر کی نشانی ہے۔ اس روایتی تصور کو حقیقی ماننے کا نتیجہ اس سفر کی شکل میں نمودار ہوتا ہے جو بالآخر رحمان کی موت کا بہانہ بن جاتا ہے۔ اس افسانے کی تہذیبی فضا پنجاب کے دیہی طرز معاشرت کی عکاسی سے تخلیق کی گئی ہے۔

''بھولا'' ایک یتیم بچے کی کہانی ہے۔ دیہی ماحول میں پرورش پائے ہوئے انسانوں کی سادہ لوحی کے پس منظر میں ایک بچے کی معصومیت اور بھولے پن کی کہانی انسان کی اس بنیادی خوبی کو ہمارے سامنے پیش کرتی ہے جو ''بھٹکے ہوئے'' کو راہ دکھانے میں مضمر ہے۔ بھولا استعارہ ہے رہنمائی کا' روشنی کا اور اس راہبر کا جو تاریکی میں بھٹکنے والے مسافر کا ہاتھ تھام کر اسے اس کی منزل تک پہنچا دیتا ہے۔ جس دیہی معاشرت میں یہ کہانی جنم لیتی ہے وہ ایک بار پھر پنجاب کی ہے۔ مکھن' چھاچھ' مکئی کے بھٹے' یوں تو ہندوستان کے ہر دیہی معاشرے کی خصوصیات قرار دیے جا سکتے ہیں مگر پنجاب کے دیہاتوں سے ان کا تعلق زیادہ ہے۔

بیدی نے پنجاب کے علاوہ ہندوستان کے دوسرے علاقوں کی تہذیبی و معاشرتی' زندگی کو بھی اپنے افسانوں کا حصہ بنایا ہے۔ ان کا افسانہ گرہن گجرات کے ایک گاؤں اساڑھی میں رہنے والے کائستھ خاندانوں کے طرز معاشرت ذہنیت اور باطنی کیفیات کی ترجمانی کرتا ہے۔ اپنے اساطیری واستعاراتی انداز بیان سے قطع نظر بیدی نے اس افسانے میں گجراتیوں کے عقائد ان کے رسم و رواج کے حوالے سے پیش کیے ہیں۔ چاند گرہن کے موقع پر دان اور پوجا وغیرہ کی رسمیں اس طرز معاشرت کا اہم حصہ ہیں۔ افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''چاند گرہن کے زمرے میں آنے والا ہی تھا۔ ہولی نے

بچوں کو بڑے کائستھ کے پاس چھوڑا۔ ایک میلی کچیلی دھوتی باندھی اور عورتوں کے ساتھ ہر ھول بند کی طرف اشنان کے لیے چلی۔

اب میا' رسیلا' لڑکا شبو اور ہولی سب سمندر کی طرف جارہے تھے ان کے ہاتھ میں پھول تھے' گجرے تھے اور آم کے پتے تھے اور بڑی اماں کے ہاتھ میں رودرکش کی مالا کے علاوہ مشک کافور تھا جسے وہ جلا کر پانی کی لہروں میں بہا دینا چاہتی تھی تاکہ مرنے کے بعد سفر کا اس کا راستہ روشن ہو جائے اور ہولی ڈرتی تھی .... کیا اس کے گناہ سمندر کے پانی سے دھل جائیں گے؟۲۷

پنجاب میں جس طرح بھانگڑا ناچ خوشی اور مسرت کے مواقع پر ذریعۂ اظہار کی حیثیت رکھتا ہے۔ گجرات میں وہی حیثیت ''گربا'' کی ہے۔ یہ رقص اہل گجرات کی تہذیب ومعاشرت کی روح قرار دیا جاتا ہے۔ بیدی نے گجراتی طرز معاشرت کو ہولی کے سماجی رویہ کے ذریعہ سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ دوسری سبھی روایتی ''بیاہتاؤں'' کی طرح ہولی بھی شادی سے قبل کی اپنے مائیکے کی ہر ایک یاد کو سینے سے لگائے ہوئے ہے۔ سسرال والوں کے ظلم وستم اور شوہر رسیلا کی زیادتیوں نے اسے ان یادوں سے اور بھی قریب کر دیا ہے۔ وہ ان دنوں کو یاد کرنے کے ساتھ ساتھ کہ جب وہ اپنے والدین کی مہربان آغوش میں ایک پرسکون زندگی گزار رہی تھی' ان لمحات کو بھی یاد کرتی ہے جو سہیلیوں کے ساتھ ناچتے گاتے اور دوسری تفریحات کرتے ہوئے گزر جایا کرتے تھے:

''اس وقت ہولی کو سارنگ دیوگرام یاد آ گیا۔ کس طرح وہ اسوج کے شروع میں دوسری عورتوں کے ساتھ گربا ناچا کرتی تھی۔ اور بھابھی کے سر پر رکھے ہوئے گھڑے کے سوراخوں میں سے روشنی پھوٹ پھوٹ کر دالان کے چاروں کونوں کو منور کر دیا کرتی تھی۔ اس وقت سب عورتیں اپنے حنا نا لیدہ ہاتھوں سے

تالیاں بجایا کرتی تھیں اور گایا کرتی تھیں............

ماہندی تو ادی مالوے اینو رنگ گیو گجرات رے

ماہندی رنگ لاگیو رے

اس وقت وہ ایک اچھلنے کودنے والی الھڑ چھوکری تھی ' ایک بحر و قافیہ سے آزاد نظم ' جو چاہتی تھی پورا ہو جاتا تھا ۔ گھر میں سب سے چھوٹی تھی ۔ نباب جادی تو نہ تھی اور اس کی سہیلیاں .... وہ بھی اپنے اپنے قرض خواہوں کے پاس جا چکی ہوں گی ۔ '' ۲۸

مندرجہ بالا اقتباس کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ بیدی پنجاب کے علاوہ ہندوستان کے دوسرے حصوں کی معاشرت اور رسم و رواج سے بھی بڑی حد تک واقف تھے ۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اس کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی اپنے افسانوں میں فنکارانہ طور پر کرتے ہیں ۔

ہندوستانی تمدن کا ایک تاریک پہلو وہ سماجی حد بندیاں ہیں جنہوں نے انسان کو مختلف ذاتوں میں تقسیم کر رکھا ہے ۔ اونچ نیچ ' چھوت چھات ' سماجی نابرابری اور عدم مساوات نے جبر و تشدد ' استحصال ' بھوک و افلاس اور ناخواندگی و جہالت کی ایک ایسی دنیا آباد کر رکھی ہے جس نے انسان زندگی کی مکمل مسرت کو سماج کے ایک بڑے طبقے کے لیے خواب بنا کر رکھ دیا ہے ۔ بیدی نے اپنے افسانوں میں بارہا اس صورت حاصل کو پیش کرتے ہوئے اس کے خطرناک نتائج کی طرف توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی ہے ۔ وہ اپنی کہانیوں میں ایسے مناظر پیش کرنے میں اپنے گہرے سماجی شعور اور فن پر اپنی گرفت کا مظاہرہ بیک وقت کرتے ہیں ۔ ان کا افسانہ '' تلادان '' اس سلسلے کی ایک کامیاب کوشش ہے ۔ یہ ایک دھوبی کے بچے کی کہانی ہے جو عزتِ نفس اور خود بینی ذات کے جذبے سے سرشار ہے اور اپنی سماجی حیثیت کے تعین قدر کا مسئلہ حل کرنے کے لیے اس سماجی ڈھانچے کے خلاف جو عدم مساوات اور ذات پات کی بنیادوں پر کھڑا ہے ' بغاوت کرنے کی کوشش کرتا ہے ۔ ایک معصوم بچے کی کمزور سی بغاوت جو اس سماجی نظام میں کوئی دراڑ تو نہیں پیدا

کر سکی مگر خود اس کی موت کہانی پڑھنے والوں کو سماجی نابرابری اور ظلم و جبر کے خلاف بغاوت پر آمادہ کر دیتی ہے۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا بیدی نے اس افسانے میں بے حد خوبصورتی سے سماجی حد بندیوں کے ان مناظر کو پیش کیا ہے جو عموماً کسی تقریب کے موقع پر سب سے زیادہ دیکھنے میں آتے ہیں۔ ایسا ہی ایک منظر ملاحظہ ہو:

> ''جہاں بھنڈاری اور مہابراہمن بھنوٹ آئے ہوئے تھے۔ وہاں عمدا مراسن، ہر کھو، جڑی دادا کا رندے اور دو تین جھوٹی پلیٹیں اور دونے اٹھانے والے چھیور بھی دکھائی دے رہے تھے۔ جب دس پندرہ آدمی کھانے سے فارغ ہو جاتے تو جھیور پلیٹوں اور دونوں سے بچی کچھی چیزیں ایک جگہ اکٹھی کرتے۔ جمعدارنی صحن میں چادر کا ایک پلو بچھائے بیٹھی تھی۔ وہ سب بچی کچھی چیزیں، حلوا، دال، توڑے ہوئے لقمے، پکوڑیاں ملے ہوئے آلو مٹر اور چاول اس بچھی ہوئی چادر یا ایلومینیم کے ایک بڑے سے زنگ آلود تسلے میں ڈال دیتے۔'' ۲۹

سماجی نابرابری اور ذات پات کی تفریق کا شکار یہ معاشرتی نظام بابو جیسے کتنے ہی معصوم بچوں کو اس طرح کے انسانیت سوز مناظر دکھا کر ان کی فطری معصومیت کو قبل از وقت ایک غم آلود و فکر آمیز سنجیدگی میں بدل دیتا ہے۔ بقول وارث علوی:

> ''ظاہر ہے بابو کی آنکھ سے سماجی اونچ نیچ اور چھوت چھات چھپی نہیں رہ سکتی۔ وہ جب سکھ نندن اور دوسرے امیر زادوں کے ساتھ کھیلتا تو کسی کو معلوم نہ ہوتا کہ یہ اس مالا کا منکا نہیں ہے۔ لیکن کاج تہوار کے موقعہ پر اپنے ہم جولیوں کے بیچ اونچ نیچ اور چھوت چھات کا فرق معلوم ہو جاتا۔'' ۳۰

توہم پرستی ہندوستانی دیہی معاشرے کا جزو لازم ہے۔ مافوق الفطرت واقعات و کردار کے وجود پر یقین رکھنا، نظر نہ آنے والی یا غیر مرئی اشیاء سے ایک خوف اور حالات و

واقعات کے سائنسی جواز سے قطع نظر عجیب وغریب توجیہات پیش کرنا اسی توہم پرستی کے زمرے میں آتا ہے۔ بیدی نے ان عقائد وتوہمات کو کردار کے نفسیاتی سماجی رویہ کے پس پردہ کارفرما ایک اہم سبب قرار دیا ہے "گرہن" میں ہولی کے اوپر سسرال والوں کے مظالم کا ایک بڑا حصہ اسی توہم پرستی کا نتیجہ ہے۔ بیدی نے انتہائی فطری انداز میں اس صورت حال کا جائزہ لیا ہے:

> "آج رات چاند گرہن تھا۔ سرِشام چاند گرہن کے زمرہ میں داخل ہو جاتا ہے۔ ہولی کو اجازت نہ تھی کہ وہ کوئی کپڑا اپھاڑ سکے .... پیٹ میں بچے کے کان پھٹ جائیں گے' وہ سی نہ سکتی تھی.......... منہ سلا بچہ پیدا ہوگا۔ اپنے میکے خط نہ لکھ سکتی تھی .... اس کے ٹیڑھے میڑھے حروف بچے کے چہرے پر لکھے جائیں گے اور اپنے میکے خط لکھنے کا اسے بڑا چاؤ تھا۔" [۳۱]

بیدی کے افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی اپنے دامن میں اساطیر' مذہب' عقائد' توہمات' روایات' تاریخ' فلسفہ' سیاست اور رسم ورواج کے کتنے ہی تمدنی وتہذیبی مناظر ومظاہر کی ایک دنیا آباد کیے ہوئے ہے۔ گذشتہ صفحات میں راقم الحروف نے حتی المقدور بیدی کے افسانوں کا جائزہ تہذیبی وسماجی تناظر میں لینے کی کوشش کی ہے۔ ان اقتباسات کو بطور نمونہ پیش کرنے کی بھی کوشش کی ہے جو بیدی کے افسانوں کے تمدنی وتہذیبی پس منظر کی واضح جھلک ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ بیدی کی کہانیوں کا سماجی وتہذیبی نقطۂ نظر سے کیا گیا مطالعہ اس نتیجے پر پہنچنے میں ہماری مدد کرتا ہے کہ مختلف تہذیبی وتمدنی مظاہر بیدی کے فنی نظام کا حصہ اس خوبی سے بنتے ہیں کہ ان کی سماجی شعور کی پختگی کے ساتھ ساتھ کہانی کہنے کے فن پر ان کی گرفت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ ہندوستانی معاشرہ بالعموم اور پنجاب کا دیہی معاشرہ بالخصوص اپنی تمام تر تمدنی وتہذیبی خصوصیات کے ساتھ ان کہانیوں میں نظر آتا ہے۔ معاشرے کی اس عکاسی کے لیے بیدی مذہب' اساطیر' تاریخ' ادب اور مختلف تہذیبی و تمدنی آثار ومظاہر سے پورا پورا استفادہ کرتے ہیں۔ اس ضمن میں خود بیدی کے خیالات

ملاحظہ ہوں:

''اساطیری عناصر میں ہندوستانی تہذیب اور عقائد کو پیش
کرنے کے لیے استعمال کرتا ہوں۔ ان کے دیوی' دیوتا' ان کے
مندر مسجدیں' یہ سب دکھانے کی کوشش کرتا ہوں۔ اور ان کا جن
چیزوں سے تعلق ہے انہیں سمبل (Symbol) بناتا ہوں۔ مثلاً
دروپدی جس کا چیر ہرن کیا دشاسن نے۔ اب دشاسن ایک سمبل
ہے جابر کا اور دروپدی سمبل بنتی ہے عزت و ناموس کا جو کہ صرف
عورت کا ہی حصہ نہیں بلکہ مرد کا بھی حصہ ہے۔ اس سلسلے میں اگر
میں ان کا ذکر کروں تو معلوم ہوگا کوئی ہندوستانی لکھ رہا ہے۔
جب کوئی جاپانی رائٹر لکھے گا تو ''فیوجی یاما'' کا ذکر آئے گا۔ نہ
صرف پہاڑ بلکہ درختوں اور پودوں کا بھی ذکر کرے گا۔ ہم اپنی
املی اور نیم کی باتیں کریں گے۔ اسی طرح اساطیری ریفرینسز
(References) آتی ہیں اور بڑی آسانی سے آتی ہیں۔
کیونکہ میں ان کا حصہ ہوں۔ ایک اکائی ہوں۔ میں اپنی ذات میں
نہ صرف ہندوستانی ہوں بلکہ ہندوستان ہوں۔''

بیدی کے مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں اس نتیجے پر آسانی سے پہنچا جاسکتا ہے کہ وہ نفسیاتی وسماجی حقیقت نگاری کی کامیابی کے لیے علامتی واساطیری تخیل آفرینی کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ انسان چونکہ ایک مخصوص ماحول اور معاشرے کا پروردہ ہوتا ہے۔ یہ ماحول اور معاشرہ اسے وراثت میں کلچر' تہذیب' مذہب' عقائد' روایت اور رسم و رواج صدیوں سے دیتا چلا آیا ہے۔ ایسے تہذیبی وتمدنی پس منظر سے اس کی سماجی شناخت ہوتی ہے۔ اس کے نفسیاتی وجذباتی رویوں کو ایک مخصوص سمت دینے میں ان تہذیبی وتمدنی اقدار کا اہم رول ہوتا ہے۔ بیدی ان حقائق سے پوری طرح واقف ہیں۔ اسی لیے وہ اپنے کرداروں کے ذہنی وجذباتی رویوں کی عکاسی کرتے وقت ان علاقائی و

معاشرتی خصوصیات کی جانب بھی اشارہ کرتے جاتے ہیں جو ان کے کرداروں کے سماجی رویہ کو متاثر کرتی ہیں۔ اس ضمن میں وہ اساطیر و مذہب' اقدار و روایات' زبان و ادب اور تہذیب و ثقافت سے مکمل استفادہ کرتے ہیں۔ وہ جب کسی شئے یا کسی واقعے پر نظر ڈالتے ہیں تو ہر پہلو سے اس کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ اس کے بعد جو نتائج وہ برآمد کرتے ہیں انہیں جذبہ و تخیل کے باہمی امتزاج سے اپنے فنی تجربے کا حصہ بناتے ہیں۔ وہ ایک اچھے اور کامیاب فن کار کی طرح اپنی انفرادی و شخصی پسند کو تخلیقی و فنی بصیرت سے الگ نہیں ہونے دیتے۔ اور یہی ان کی فنی عظمت کا ثبوت ہے جس کے باعث بحیثیت ایک بڑے افسانہ نگار کے وہ ہمیشہ زندہ رہیں گے۔

حواشی

۱۔ اختر حسین رائے پوری' ادب اور انقلاب' صفحہ ۱۷۔۱۸

۲۔ گوپی چند نارنگ' بیدی کے فن کی اساطیری و استعاراتی جڑیں' مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل' صفحہ ۴۰۸۔۴۰۹

۳۔ بیدی کے فن کی اساطیری و استعاراتی جڑیں' مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل' صفحہ ۴۱۰۔۴۱۱

۴۔ راجندر سنگھ بیدی' گرہن' صفحہ ۱۶

۵۔ بیدی کے فن کی استعاراتی و اساطیری جڑیں' مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل' صفحہ ۴۰۹

۶۔ گرہن مشمولہ گرہن (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۷

۷۔ اپنے دکھ مجھے دے دو مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو (افسانوی مجموعہ' صفحہ ۱۲۷)

۸۔ حجام الہ آباد کے مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو' صفحہ ۱۷۷

۹۔ صرف ایک سگریٹ مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' صفحہ ۶۳۔۶۴

10 جنازہ کہاں ہے' مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' صفحہ ۱۹۲

۱۱۔ لاجونتی' مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو' صفحہ ۱۳

۱۲۔ جنازہ کہاں ہے' مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' صفحہ ۱۹۳

۱۳۔ حجام الہ آباد کے مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو' صفحہ ۱۸۲

۱۴۔ جنازہ کہاں ہے' مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' صفحہ ۱۹۵

۱۵۔ اپنے دکھ مجھے دے دو۔ صفحہ ۱۴۱۔۱۴۲

۱۶۔ راجندر سنگھ بیدی' چشمہ بد دور مشمولہ مکتی بودھ' صفحہ ۸۵

۱۷۔ من کی من میں مشمولہ دانہ ودام، صفحہ ۴۹

۱۸۔ ''حجام الہ آباد کے'' مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو۔ صفحہ ۱۸۳۔۱۸۴

۱۹۔ راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری اپنے دکھ مجھے دے دو کی روشنی میں، صفحہ ۶۳

۲۰۔ چشمہ بدور، مشمولہ مکتی بودھ، صفحہ ۲۷

۲۱۔ راجندر سنگھ بیدی، صفحہ ۵۹

۲۲۔ من کی من میں مشمولہ دانہ ودام، صفحہ ۴۳۔۴۴

۲۳۔ راجندر سنگھ بیدی، جب میں چھوٹا تھا، مشمولہ کوکھ جلی، صفحہ ۶۸

۲۴۔ چھوکری کی لوٹ، مشمولہ دانہ ودام، صفحہ ۷۷۔۷۸

۲۵ رحمان کے جوتے، مشمولہ گرہن، صفحہ ۳۲

۲۶۔ بھولا، مشمولہ دانہ ودام، صفحہ ۹

۲۷۔ گرہن، مشمولہ گرہن (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۱۲۔۱۳

۲۸۔ گرہن مشمولہ گرہن (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۱۰۔۱۱

۲۹۔ تلادان، مشمولہ دانہ ودام، صفحہ ۱۳۸۔۱۳۹

۳۰۔ راجندر سنگھ بیدی، صفحہ ۳۱

۳۱۔ گرہن مشمولہ گرہن (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۵

☆

باب سوم

بیدی کے بعض زندہ اور متحرک کردار

افسانے کے اجزائے ترکیبی میں کردار نگاری کی اہمیت مسلم ہے۔ گو کہ بعض ناقدین ادب نے ڈرامے اور ناول میں کردار نگاری کی اہمیت تسلیم کرنے کے باوجود افسانے میں اس کی اہمیت پر زیادہ زور نہیں دیا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ افسانے کا دائرہ محدود ہوتا ہے جب کہ ناول کا نسبتاً وسیع۔ افسانے کے اس محدود دائرے میں زندگی کے تمام حقائق اور اس کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرنا ایک ناممکن امر ہے لہٰذا کردار نگاری کے مقابلے میں پلاٹ کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ کیونکہ افسانے میں کسی مخصوص واقعے یا جذبے کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔ یہ کام اس وقت ممکن ہے کہ جب واقعات تیزی سے عمل میں آئیں۔ ایسی صورت میں پلاٹ واقعات کی ترتیب قائم رکھنے کے ساتھ ساتھ اس کی ابتداء، وسط اور انتہا کو باہمی طور پر مربوط کرتا ہے۔ ایسے میں کردار محض واقعات کو تیزی سے بدلنے کا ذریعہ ہوتا ہے۔ خود اس کی داخلی کشمکش بہت کم ابھر کر سامنے آتی ہے۔ یہاں پر یہ عرض کر دینا ضروری ہے کہ قصہ کو بغیر پلاٹ کے آگے بڑھایا جا سکتا ہے لیکن کردار کے بغیر قصہ کی زندگی ختم ہو جاتی ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر جعفر رضا کی رائے اہم ہے:

> ''پلاٹ میں افراد کے شامل ہونے سے واقعات حالات اور ماحول میں زندگی پیدا ہو جاتی ہے کیونکہ زندگی بذاتہ انسانی فکر و عمل کا دوسرا نام ہے۔ کہانی کے محدود دائرے میں زندگی کے تمام

حقائق نہیں پیش کیے جا سکتے۔ اس کے مختلف اور متنوع پہلوؤں کی
طرف چند اشارے ہی ممکن ہوتے ہیں، جن میں کسی مخصوص واقعہ تاثر
یا جذبہ کو نمایاں کرنے کے لیے کرداروں سے مدد لی جاتی ہے۔''[1]

پروفیسر جعفر رضا کی رائے اس مطالبے کی تائید کرتی ہے کہ کردار ہمیشہ زندگی سے لیے جائیں۔ یعنی کرداروں کا حقیقی اور فطری ہونا لازمی ہے۔ یہ ایسی صورت میں ممکن ہے جب افسانے کا پلاٹ کرداروں کی زندگی کے ساتھ چلے کیونکہ اسی وقت یہ محسوس ہوتا ہے کہ کرداروں میں حالات زمانہ سے متاثر ہو کر تبدیلی ہو رہی ہے بصورت دیگر وہ فطری نہ رہ کر تصوراتی یا خیالی بن کر رہ جاتے ہیں۔ پلاٹ سے ہمارا مطالبہ محض اس قدر رہتا ہے کہ وہ تازہ اور اچھوتا ہو لیکن کردار سے ہمارا مطالبہ بڑھ جاتا ہے۔ ایک کامیاب افسانہ نگار کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ کردار کی شخصیت کے ان خدوخال کو واضح کرے جو اس کی نفسیاتی و ذہنی کیفیات کے مطالعے میں قاری کی مدد کر سکیں۔ کیونکہ انسان ایک مخصوص سماجی و تہذیبی ماحول میں پرورش پانے کے باعث چند ایسے خیالات، رجحانات اور ذہنی رویوں کا حامل ہوتا ہے جو اسے ایک دوسرے سے مختلف مزاجی کیفیت کا پیرہن عطا کرتے ہیں۔

مندرجہ بالا نقطۂ نظر کے تحت اردو افسانے کا جائزہ لیتے وقت پریم چند کے بعد بیدی ایک ایسے افسانہ نگار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں جن کی افسانوں میں واقعہ سازی سے زیادہ کردار سازی پر توجہ صرف کی گئی ہے۔ ان افسانوں میں بیان کردہ واقعات اور ان سے متعلق جزوئیات کا اثر قاری کے ذہن پر دیرپا نہ ہو لیکن ان سے خلق شدہ کردار اپنا نقش ضرور چھوڑ جاتا ہے۔ پروفیسر وقار عظیم اس بارے میں رقم طراز ہیں:

''بیدی کی افسانوی کائنات بہت سی چیزوں سے مل جل
کر بنی ہے لیکن جس چیز نے اس میں سب سے زیادہ چہل پہل
اور گہما گہمی پیدا کی ہے وہ اس کے کردار ہیں۔ بیدی کا کوئی افسانہ
پڑھیے اسے ختم کر چکنے کے بعد اور بہت سی چیزوں کے نقش سے
گہرا کسی نہ کسی خاص آدمی کے وجود کا نقش ہوگا جو باقی ہر چیز کو نیچے

کی تہوں میں دباتا ہوا اوپر کی سطح پر آ کر سب پر چھا جائے گا۔''۲؎

بیدی کی کہانیوں میں کردار نگاری کا کینوس زیادہ وسیع نہیں ہے۔ ان کے کردار زیادہ تر متوسط طبقہ کے افراد ہیں۔ یہ اپنے سماجی، تہذیبی اور اساطیری پس منظر کے باعث ایک الگ پہچان بناتے ہیں۔ ان کرداروں کی یہ انفرادی نوعیت انہیں سماجی و تہذیبی زندگی کا مظہر بنا دیتی ہے۔

بیدی کے یہ کردار بچے بھی ہیں، مرد بھی، بوڑھے بھی اور عورت بھی لیکن بیدی کے یہاں ایک خاص بات یہ ہے کہ نسوانی کردار زیادہ توانا اور فنی اعتبار سے بالیدہ ہیں۔ عورت کے مختلف روپ بیدی کے افسانوں میں پائے جاتے ہیں۔ کبھی وہ ماں ہے، کبھی بیٹی، کبھی بیوی ہے کبھی بہن، کبھی سہاگن ہے اور کبھی بیوہ۔ انہوں نے عورت کی شخصیت کے ان تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی اندو ہو یا ''لاجونتی'' کی لاجو۔ ''ببل'' کی سیتا ہو یا ''گرم کوٹ'' کی شمی یا پھر ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' کی رانو ہو، بیدی کے افسانوں کے یہ نسوانی کردار بڑی خوبی کے ساتھ انسانی رشتوں کی معنویت کو اجاگر کرتے ہیں۔

کرداروں کا جیسا نفسیاتی مطالعہ بیدی کے یہاں پایا جاتا ہے اس کا تجزیہ کرنا ایک دلچسپ عمل ہے۔ یہ کردار نفسیاتی نقطۂ نظر سے جب ہمارے مطالعے کا حصہ بنتے ہیں تو ان کا تجزیہ ہمارے سامنے انسانی نفسیات کی ان گرہوں کو کھول دیتا ہے جن کے کھلنے سے انسان اپنے سچے روپ میں نظر آتا ہے۔ یہ کردار انسانی شخصیت کے لطیف ترین گوشوں کے مطالعے کا پیچیدہ عمل قاری کے لیے آسان بنا دیتے ہیں۔ جس خوبی اور چابکدستی سے بیدی نے کرداروں کی نفسیاتی کیفیت کی عکاسی ان کے تہذیبی و ثقافتی پس منظر میں کی ہے اس نے انہیں اردو کہانی کاروں کی اولین صف میں ایک اہم مقام عطا کیا ہے۔ لیکن بیدی کی کہانیوں میں کرداروں کے اس نفسیاتی مطالعے کے علاوہ ایک اور خوبی پائی جاتی ہے جس کی طرف پروفیسر محمد حسن نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے:

''سب سے بڑی بات یہ ہے کہ بیدی کے افسانے محض نفسیاتی مطالعے یا تحلیل نفسی کی کیس ہسٹری (Case History)

> نہیں بلکہ جذبات کی رو اور گداز سے معمور بصیرت کی تابانی سے
> روشن ایسے فن پارے ہیں جن سے فرد کی شخصیت کے لطیف گوشے
> ہی سامنے نہیں آجاتے بلکہ فرد اور سماج کے پر پیچ رشتے اور انسان
> کی شخصیت کے دلچسپ اور پر اسرار تانے بانے پر روشنی پڑتی ہے۔
> زندگی کی زیادہ بامعنی، زیادہ بلیغ، زیادہ خیال انگیز اور فکر خیز تشکیل
> سامنے آتی ہے۔ جس میں احساس کا گداز بھی شامل ہے اور فکر کا
> تجسس اور تجزیہ بھی۔" [۳]

بیدی کے کردار ایک الگ سماجی، تہذیبی اور ثقافتی پہچان رکھتے ہیں۔ بیدی نے ان کی سماجی معنویت متعین کرنے میں انتہائی درجہ کی فنی ریاضت کا ثبوت دیا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور رقم طراز ہیں:

> "بیدی کے یہاں فرد کی نفسیات کا ہی بے مثل بیان نہیں
> ان کے یہاں سماجی معنویت بھی ہے۔ گو وہ سماجی معنویت پر لمبی
> چوڑی تقریریں نہیں کرتے۔ تلوار کا وہ وار بھرپور ہوتا ہے جو اپنا کام
> کر جائے لیکن نظر نہ آئے۔ بیدی نے ان مردوں، عورتوں اور
> بچوں، بوڑھوں کا ایک نگار خانہ ہمیں دیا ہے جو فرشتے یا شیطان
> نہیں انسان ہیں۔ جن کے یہاں کمزوریاں ہیں اور جن کے
> یہاں ایک طاقت کا بھی احساس ہوتا ہے۔" [۴]

بیدی کے افسانوں کے چند اہم کرداروں کا جائزہ لیتے وقت ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ کردار ہمارے سامنے انسانی فطرت کے ایسے ایسے گوشوں کو لاتے ہیں جن کا تجزیہ ہمیں اس بات کا احساس کرا دیتا ہے کہ یہ کردار محض کہانیوں کی زینت نہیں ہیں بلکہ افسانے سے نکل کر ہماری زندگی میں اس طرح شامل ہو جاتے ہیں کہ ان کی پہچان ہماری پہچان بن جاتی ہے۔
ان کی ابتدائی دور کی کہانیوں میں ایک اہم کہانی "گرم کوٹ" ہے جو ان کے پہلے افسانوی مجموعہ "دانہ و دام" میں شامل ہے۔ یہ افسانہ ایک ایسے کلرک کی زندگی سے متعلق ہے جو اپنی

قلیل تنخواہ کے باعث اپنی اور اپنے بیوی بچوں کی ضروریات زندگی کو پورا کرنے سے قاصر ہے۔ بے حد چھوٹی چھوٹی ضرورتیں محض اس لیے پوری نہیں کی جاسکتیں کہ تنخواہ کم ہے اور اخراجات زیادہ۔ اگر ضروری اخراجات کے بعد کسی ماہ کچھ رقم بچ جاتی ہے تو بیک وقت اتنی چیزوں کی ضرورت آپڑتی ہے کہ وہ یہ فیصلہ نہیں کرپاتا کہ اس پیسہ میں کیا کیا خریدے اور کس کس کی ضرورت کو پورا کرے۔ تنخواہ ملنے پر تمام حسابات بیباق کرنے کے بعد اس کے پاس صرف دس روپے باقی رہ جاتے ہیں۔ بیوی کے کافوری سوٹ سے مطابقت رکھتے ہوئے خوبصورت کانٹے' بچوں کے لیے گلاب جامن' ٹرائی سائیکل' منی کو سلائی سیکھنے کے لیے کپڑا اور دھاگا اور خود اپنے لیے ایک کوٹ کا کپڑا۔ یہ وہ اشیاء ہیں جن کی اس متوسط درجہ کے خاندان کو فوری ضرورت ہے۔ وہ یہ ساری اشیاء خریدنا چاہتا ہے لیکن دس روپیہ کا ایک نوٹ اس کے اس خواب کو شرمندۂ تعمیر نہیں ہونے دیتا بیوی شمی بچوں کی فرمائش کو نظر انداز کرتے ہوئے کوٹ کے لیے گرم کپڑا خریدنے پر زور دیتی ہے۔ کیونکہ اس کا خیال ہے کہ دوسری چیزیں بعد میں خریدی جاسکتی ہیں۔ اسے یہ اندیشہ ہے کہ اگر اس بار اس کا شوہر کوٹ کے لیے کپڑا نہ خرید سکا تو پھر ایک طویل عرصے کے لیے اسے رکنا پڑے گا۔ وہ مختلف طریقوں سے اسے کوٹ کا کپڑا خریدنے کے لیے رضامند کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''شمی نے میرے شانے پر سر رکھا اور میرے پھٹے ہوئے
> گرم کوٹ میں پتلی پتلی انگلیاں داخل کرتی ہوئی بولی۔
> ''اب تو یہ بالکل کام کا نہیں رہا۔''
> میں نے دھیمی آواز سے کہا'' ہاں'''' سی دو؟..........
> یہاں سے۔'' سی دو۔ اگر کوئی ایک آدھ تار نکال کر رفو کردو تو کیا
> کہنے ہیں۔''
>
> کوٹ کو الٹاتے ہوئے شمی بولی۔'' استر کو تو موٹی ٹڈیاں
> چاٹ رہی ہیں...... نقلی ریشم کا ہے نا...... یہ دیکھیے۔'' ۵

بیوی کی خواہش کے برعکس کلرک اپنی ضرورت پر بچوں کی خواہشات کو ترجیح دیتا

ہے۔ وہ خریداری کے لیے بازار جاتا ہے لیکن اتفاقاً دس روپیہ کا نوٹ گم ہو جاتا ہے۔ اس گم شدگی کا ردعمل اس پر شدید ہوتا ہے اور وہ مایوسی کے عالم میں خودکشی کرنا چاہتا ہے۔ لیکن ناکام رہتا ہے۔ دس روپیہ کا نوٹ پھٹے ہوئے کوٹ کے استر میں کہیں گم ہو گیا تھا جو بعد میں مل جاتا ہے۔ غیر متوقع طور پر روپیہ دوبارہ مل جانے پر وہ اسے اب کسی قیمت پر نہیں کھونا چاہتا۔ اس لیے بیوی کو دیتا ہے کہ وہ پڑوسن کے ہمراہ چلی جائے اور بچوں کے لیے خریداری کرے۔ شمی لوٹ کر بتاتی ہے کہ اس نے پڑوسن سے مزید دو روپیہ ادھار لے کر خرچ کر ڈالے ہیں۔ بچے اپنی چیزیں لینے کے لیے ماں کے گرد جمع ہو جاتے ہیں لیکن شمی کے ہاتھ میں صرف ایک پیکٹ تھا کوٹ کے لیے نفیس ورسٹڈ کا پیکٹ۔

انتہائی محدود آمدنی کے باوجود ایک کلرک کی پرمسرت ازدواجی زندگی کا راز در حقیقت ایثار نفس کے اس جذبہ میں پوشیدہ ہے جو شوہر اور بیوی کے دلوں میں ایک دوسرے کے لیے موجود ہے۔ شوہر اپنی بیوی کی ضروریات نیز بچوں کی خواہشات پوری کرنے کے لیے اپنی ضرورت کو پس پشت ڈال دیتا ہے دوسری طرف بیوی شوہر کے لیے کوٹ کا ہونا ضروری خیال کرتی ہے۔ اس کے لیے وہ اپنے ساتھ ساتھ اپنے بچوں کی خواہشات پر بھی شوہر کی اس ضرورت کو ترجیح دیتی ہے۔

عام طور پر یہ دیکھا گیا ہے کہ وہ کہانیاں جن کا کوئی کردار ایک راوی کی حیثیت سے اپنی روداد بیان کرتا ہے، مصنف کی منشائے اظہار ذات کی وجہ سے متنوع کردار نگاری کی حامل نہیں ہوتیں کیونکہ صیغہ واحد متکلم میں وہ پوری کہانی میں بار بار اپنی موجودگی کا احساس دلاتا رہتا ہے۔ اس کے خود کے جذبات و احساسات نفسیاتی طور پر قاری کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور دوسرے کردار ابھر کر سامنے نہیں آتے۔ گرم کوٹ میں چونکہ کلرک مرکزی کردار کے ساتھ ساتھ راوی کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ لہذا پوری کہانی پر چھایا ہوا ہے۔ لیکن بیدی نے اپنی فنی مہارت کو بروئے کار لاتے ہوئے افسانے کے دوسرے اہم کردار شمی یعنی کلرک کی بیوی کو بھی عملی اعتبار سے ایک مکمل کردار کی شکل دی ہے۔ ایک ایسا کردار جو کہانی کی رفتار اور اس کی تھیم کو آگے بڑھانے میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ وہ شوہر کی توجہ گھر کی دوسری ضرورتوں کی

طرف سے ہٹانے کی کوشش کرتی ہے۔ اسے کوٹ بنوانے کے لیے ذہنی طور پر تیار کرنے کے لیے مختلف طریقے اختیار کرتی ہے اور آخر کار اس میں کامیاب ہوتی ہے۔ شمی کے کردار کی اس خصوصیت کا جائزہ لیتے ہوئے شمس الحق عثمانی بیدی نامہ میں رقم طراز ہیں:

> ''افسانے کے اختتام پر میاں بیوی کی پیار بھری باطنی محاذ آرائی میں بیوی کی فتح ہوتی ہے۔ بیوی کو فاتح دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار عورت کے دیگر پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اس پہلو پر بھی زور دینا چاہتا ہے کہ عورت کے تیاگ اور قربانی کی حدود صرف اولاد تک ہی محدود نہیں بلکہ اس کا دائرہ عمل شوہر تک پھیلا ہوا ہوتا ہے۔ بلکہ یوں کہنا زیادہ درست ہوگا کہ عورت اپنے شوہر کے لیے تیاگ اور قربانی کرتے وقت اولاد کو بھی نظر انداز کر سکتی ہے۔ کیونکہ وہ اپنے پیار کا اولین حقدار شوہر کو ہی سمجھتی ہے۔ بیدی کے فن کے تناظر میں عورت کی یہ ترجیح اس لیے درست ہے کہ وہ شوہر مرد کے ہی وسیلے سے تو صاحب اولاد بنتی ہے فریضۂ تخلیق ادا کرتی ہے۔ ماں بنتی ہے۔ شمی نے گلاب جامن کا مطالبہ کرنے والی پشیمانی کے منھ پر زوردار چپت لگا کر دراصل ان تمام ضرورتوں کے تئیں ناپسندیدگی کا اظہار کیا ہے جو اس کے شوہر کی ایک سماجی اور جسمانی ضرورت کا راستہ روک رہی تھیں۔''[۶]

افسانہ گرم کوٹ شمی کے جذبۂ ایثار کے ساتھ اس کے معاشرتی پس منظر پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ وہ ایثار اور قربانی کے جس جذبہ کا اظہار کرتی ہے دراصل وہی جذبہ سماجی زندگی کی بنیاد ہے۔ شوہر اور بیوی کا یہ باہمی اعتماد اور ایثار ہی پر مسرت ازدواجی زندگی کا راز ہے۔ معاشی تنگیاں جذباتی ہیجان کا سبب بنتی ہیں لیکن باہمی جذبۂ ایثار مایوسیوں کو خوشیوں میں تبدیل کر دیتا ہے۔

بیدی کا ایک اہم افسانہ ''بھولا'' ہے۔ یہ کہانی جوان کے پہلے مجموعہ دانہ و دام میں

شامل ہے ایک بچہ کی نفسیات کی نہایت صحیح اور سچی عکاسی ہے۔ ویسے تو اس کہانی میں چار کردار ہیں۔ بھولا‘ اس کی بیوہ ماں‘ دادا اور کہانی کے آخر میں سامنے آنے والا بھولا کا ماموں‘ لیکن مرکزی کردار بھولا ہے۔ دراصل یہ افسانہ ایک بچے کی نفسیات کا تجزیاتی مطالعہ ہے۔ ایک معصوم بچہ جو یتیم ہے۔ جس کا نام بھولا ہے اور جو اپنی بیوہ ماں اور ضعیف العمر دادا کے لیے زندگی گزارنے کا واحد سہارا ہے چونکہ بھولا کا باپ اس دنیا میں نہیں ہے لہذا دادا کے لیے وہ ہی دلچسپی کا ذریعہ ہے۔ وہ اپنے جوان بیٹے کا غم شاید اپنے پوتے کو دیکھ کر بھولنے کی کوشش کرتا ہے۔ ماں بھی بھولا سے بے حد پیار کرتی ہے جو کہ فطری بات ہے۔ بھولا کہانی سننے کا شوقین ہے جیسا کہ عام طور پر بچے ہوتے ہیں۔ دادا اگر کبھی کسی مصروفیت یا تھکن کے باعث کہانی سنانے سے انکار کر دیتے ہیں تو وہ روٹھ جاتا ہے۔ اس موقع پر اس کا یہ کہنا کہ میں تمہارا بھولا نہیں ہوں اپنا مطالبہ پورا کروانے کے لیے ایک بہترین حربہ ہے۔ پوتے سے جذباتی وابستگی کے باعث دادا کے لیے یہ جملہ انتہائی تکلیف دہ ہوتا ہے۔ کیونکہ اسے ہر وقت یہ خیال رہتا ہے کہ اس کا پوتا شفقت پدری سے محروم ہے۔ پوتے کے منہ سے یہ جملہ سنتے ہی وہ اسے کہانی سنانے بیٹھ جاتا ہے۔ یہاں پر بیدی نے بڑی خوبصورتی سے اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ دادا اور پوتے کا یہ رشتہ عام حالات میں اس قدر مستحکم نہ ہوتا کیونکہ بھولا کا باپ اگر زندہ ہوتا تو بچے کی توجہ کا ایک بڑا حصہ اس کی طرف مرکوز ہو جاتا اور دادا سے جذباتی وابستگی شاید اتنی نہ بڑھتی۔

کہانی میں اہم موڑ اس وقت آتا ہے جب کہ بھولا کا ماموں اپنی بہن یعنی بھولا کی ماں سے راکھی بندھوانے آنے والا ہوتا ہے۔ بھولا دادا سے کہانی سنانے کی ضد کرتا ہے۔ اتفاقاً دادا کو پٹواری کے ساتھ زمین کی پیمائش کروانے کے سلسلے میں جانا پڑتا ہے۔ وہ بھولا سے کہتا ہے کہ دن کو کہانی سنانے سے گھر آنے والا مہمان راستہ بھول جاتا ہے لیکن بھولا کی ضد کے آگے اسے جھکنا پڑتا ہے اور وہ اسے سات شہزادوں اور شہزادیوں کی کہانی سناتا ہے۔ بھولا کہانی سن کر معمول کے مطابق خوش نہیں ہوتا۔ اس کے دل میں یہ اندیشہ گھر کر جاتا ہے کہ گھر آنے والے مہمان کے بخیریت پہنچنے کی ذمہ داری اب اس کے ناتواں کاندھوں پر آ گئی ہے کیونکہ اگر

مہمان راستہ بھولتا ہے تو وہ محض اس کی دن میں کہانی سننے کی ضد کی وجہ سے ہوگا۔ شام کو وہ آنگن میں لکڑی کے ڈنڈے کو گھوڑا بنا کر کھیل رہا تھا اور کہہ رہا تھا:

”چل ماموں کے دیس .... رے گھوڑے ماموں
جی کے دیس“

دراصل وہ اس امید پر ماموں کا انتظار کر رہا ہے کہ اس کے ماموں اس کے لیے اگن بوٹ، مکئ اور مٹھائی لے کر آئیں گے۔ بچے کو ان چیزوں کا انتظار ہماری ایک خوبصورت تہذیبی روایت کی نشاندہی کرتا ہے۔ یعنی گھر آنے والا مہمان خالی ہاتھ نہیں آتا۔ وہ صاحب خانہ اور گھر کے دوسرے افراد کے لیے تحفتہً کوئی چیز ضرور لے جاتا ہے۔ خصوصاً بھائیوں کا اپنی بہنوں سے ملنے ان کے گھر خالی ہاتھ جانا معیوب سمجھا جاتا ہے۔ ہماری تہذیب اور ثقافت سے متعلق یہی وہ چھوٹی چھوٹی لیکن اہم باتیں ہیں جن کی جانب بیدی اپنے افسانوں میں بے حد خوبصورتی سے اشارے کر جاتے ہیں۔ بھولا دیر تک ماموں کا انتظار کرتے ہوئے سو جاتا ہے۔ بھولا کی ماں بھی اپنے بھائی کے ابھی تک نہ آنے کی وجہ سے تشویش میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ درمیانی رات دادا کی آنکھ کھل جاتی ہے تو ایک نیا منظر سامنے آتا ہے۔ بھولا گھر سے غائب ہے اور لالٹین بھی ندارد ہوتی ہے۔ گھر میں کہرام مچ جاتا ہے۔ مایا شدت غم سے بے ہوش ہو جاتی ہے۔ دادا بھی بھولا کے غم میں بے حال ہوتے ہیں۔ یہ سلسلہ جاری رہتا ہے کہ گھر کا دروازہ کھلتا ہے۔ بھولا اپنے ماموں کے ساتھ داخل ہوتا ہے۔ ماموں کے بیان سے پتہ چلتا ہے کہ بھولا اسے رات کے اندھیرے اور سناٹے میں ایک اجاڑ مقام پر کانٹوں میں الجھا ہوا ملتا ہے۔ ماموں کے پوچھنے پر بھولا نے بتایا ”بابا جی نے آج دوپہر کے وقت مجھے کہانی سنائی تھی اور کہا تھا کہ دن کے وقت کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ تم دیر تک نہ آئے تو میں نے یہی جانا کہ تم راستہ بھول گئے ہو اور بابا نے کہا تھا کہ اگر کوئی مسافر راستہ بھول گیا تو تم ذمہ دار ہوں گے نا۔“

کہانی جب اپنے انجام کو پہونچتی ہے تو قاری کے ذہن پر بھولا ایک گہرا تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بھولا امید اور رہبری کا استعارہ ہے۔ بھٹکے ہوئے انسانوں کو

راستہ دکھانے کا کام ایک معصوم بچہ ہی کرسکتا ہے یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ مصائب اور پریشانیوں کا شکار ایک خاندان جو ایک جوان بیوہ' ضعیف العمر دادا اور معصوم پوتے پر مشتمل ہے۔ حالات کی کڑی دھوپ میں اگر کسی سائے کے نیچے پناہ لے سکتا ہے تو وہ سایہ ایک معصوم بچے کے وجود کا ہو سکتا ہے۔

افسانے میں بھولا کا کردار ایک ایسی نفسیاتی گتھی ہے جس کا سلجھانا قاری کے لیے ایک دلچسپ عمل ہوسکتا ہے۔ بچے کی معصومانہ فطرت کا ایک نیا پہلو اس وقت سامنے آتا ہے۔ جب دادا کہانی سنانے کے بعد اس سے کہتا ہے کہ دن کو کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ اگر کوئی مسافر راستہ بھولے تو اس کے ذمہ دار تم ہوگے۔ یہ ایک معمولی سی بات تھی لیکن بھولا اس کو اپنے ننھے سے ذہن میں بٹھالیتا ہے۔ اور ماموں کے دیر تک نہ آنے کے لیے خود کو ذمہ دار سمجھتا ہے۔ وہ دیر رات گئے ماموں کی تلاش میں گھر سے نکل جاتا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ایک بچہ رات کے اندھیرے میں تن تنہا گھر سے نکل کر ایک اجاڑ مقام کی طرف اپنے ماموں کو ڈھونڈنے کے لیے بغیر کسی ڈر کے جاسکتا ہے۔ جب کہ تاریکی و تنہائی سے ڈر نیز مافوق الفطرت وغیر مرئی اشیاء کا خوف اس کی فطرت کا جزو لازم ہے۔ آخر وہ کون سا جذبہ یا خیال ہے جو اس اقدام کا محرک بنتا ہے؟ کیونکہ عام حالات میں ایک بچے سے اس فعل کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ اس سوال کا جواب بچے کے ذہن کی اس نفسیاتی گرہ کو کھولنے پر مل جاتا ہے جس کی جانب بیدی نے انتہائی فنکارانہ طور پر اشارہ کیا ہے۔ بھولا عام حالات میں دادا کی اس بات کا اتنا اثر نہیں لیتا کہ مسافر اگر راستہ بھولے گا تو محض اس کی وجہ سے کیونکہ اس نے دن میں کہانی سنانے کی ضد کی ہے۔ وہ ماموں کے آنے کا انتظار کرتا اور تھوڑی دیر بعد سب کچھ بھول کر اپنے معمولات میں مشغول ہو جاتا۔ لیکن وہ دادا کی اس بات کو ذہن میں بٹھالیتا ہے اور جب ماموں دیر تک نہیں آتا تو وہ خود کو ذمہ دار سمجھتا ہے۔ رات کی تنہائی میں باہر جانے اور ماموں کو ڈھونڈ کر گھر لانے کی اس کوشش کے پیچھے اس کی فطرت کا وہ پہلو چھپا ہوا ہے جو اسے عام بچوں سے زیادہ زود حس بناتا ہے۔ اس کی اس کیفیت کی سب سے بڑی وجہ اس کے باپ کی موت ہے۔ وہ احساس تحفظ جو اسے باپ کی موجودگی میں حاصل ہوتا' اس کی طفلانہ

معصومیت کو برقرار رکھتا لیکن باپ کی عدم موجودگی میں یہ احساس اسے ایک ذمہ دار انسان بنا دیتا ہے کہ اب بیوہ ماں اور بوڑھے دادا کی آخری سہارا وہی ہے۔ ماں اور دادا کا اس سے والہانہ لگاؤ اس کے اس جذبہ کو اور تقویت دیتا ہے۔ یہ تقریباً اسی طرح کی صورت حال ہے جس طرح کی پریم چند کے افسانے ''عیدگاہ'' میں تھی۔ جہاں معصوم حامد عید کی نماز کے بعد عام بچوں کی طرح کھلونوں اور مٹھائیوں کی دوکان کی طرف دوڑتا ہے۔ لیکن دوکان پر پہنچتے ہی وہ ایک بچے کی جگہ گھر کی ایک ذمہ دار شخصیت بن جاتا ہے۔ اس کو یہ خیال آتا ہے کہ اس کے لیے کھلونوں سے زیادہ بوڑھی دادی کے لیے ایک چمٹا ضروری ہے۔ کیونکہ ان کی انگلیاں توے پر روٹی سینکتے وقت جل جایا کرتی ہیں۔ بھولا بھی حامد کی طرح باپ کے سائے سے محروم ہے۔ اس لیے عام بچوں کے مقابلے میں زیادہ حساس ہے۔ دادا کا یہ کہنا کہ اگر کوئی مسافر راستہ بھول گیا تو اس کی ذمہ داری تم پر ہوگی' بھولا کو ذہنی کشمکش میں گرفتار کر دیتا ہے یہی وجہ ہے کہ کہانی سن کر بھی اس کی طبیعت بشاش نہیں ہوتی۔ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ مہمان کا بحفاظت گھر پہونچنا ضروری ہے۔ کیونکہ اس کے ساتھ ساتھ اس کی ماں بھی آنے والے کا انتظار کر رہی تھی۔ دادا کی زبانی اسے معلوم ہو چکا تھا کہ اس کا ماموں اس کی ماں کا بھائی ہے۔ گو کہ یہ بات اس کے ننھے سے ذہن میں نہیں آرہی تھی کہ ایک شخص بیک وقت اس کا ماموں اور اس کی ماں کا بھائی کس طرح سے ہوسکتا ہے۔ پھر بھی مہمان کے لیے ماں کا انتظار اسے مجبور کر دیتا ہے اور وہ رات کے اندھیرے میں گھر سے نکل پڑتا ہے۔ انسانی ذہن کی یہ وہ نفسیاتی تہیں ہیں جنھیں بیدی یکے بعد دیگرے کھولتے چلے جاتے ہیں۔ وہ ہمیں اس حقیقت تک پہونچا دیتے ہیں کہ حالات انسان کی فطرت کو بدلنے میں اہم کردار نبھاتے ہیں۔ اس سے وہ افعال سرزد ہوتے ہیں جن کی عام حالات میں اس سے توقع بھی نہیں کی جاسکتی۔

بیدی کا ایک اور افسانہ کردار نگاری کے لحاظ سے اہم ہے۔ یہ افسانہ ''ہمدوش'' کے عنوان سے ان کے پہلے افسانوی مجموعے دانہ ودام میں شامل ہے۔ ''ہمدوش'' چند مریضوں کی کہانی ہے جو ایک مرکزی شفاخانہ میں داخل ہیں۔ اسپتال کے باہر صحت مند انسانوں کو مختلف قسم کی تفریحات اور معمولات زندگی میں مشغول دیکھ کر ان میں سے ہر ایک کی خواہش

اس شفا خانے سے نجات حاصل کرنے اور دوبارہ ایک نارمل زندگی گزارنے کی ہے۔ کہانی کا راوی اس کہانی کا ایک کردار ہے جو سکھ ہے اس کی ایک ٹانگ بیکار ہے جسے کاٹ کر جسم سے الگ کر دینے کا مشورہ ڈاکٹروں نے دیا ہے۔ اس کے علاوہ اشچرج لال اور عظیم الدین کھیڑا مغلی (جو کھیڑا مغل کا رہنے والا ہے) دو ایسے مریض ہیں جو مہلک امراض میں گرفتار ہیں۔ ایک نرس گرٹی ہے جو ان مریضوں کی دیکھ بھال کے ساتھ ساتھ ان کی ہمت بھی بڑھاتی ہے۔ ایک چھوٹا سا وہم کہانی کا مرکز بن جاتا ہے کہ ایک خاص انداز سے مریض کا اکڑوں بیٹھنا نحوست لاتا ہے۔ کھیڑا مغلی اکثر اسی انداز سے اکڑوں بیٹھتا ہے۔ سردار اسے منع کرتا ہے کیونکہ وہ اس وہم کا اسیر ہے کہ یہ طرز نشست بدشگونی کی علامت ہے:

''جب پرندہ پرواز کے لیے پر تولتا ہے اور پنجے کا پچھلا حصہ زمین پر سے اٹھا کر نشست و پرواز کی درمیانی حالت میں ہوتا ہے، اسے صورت ناہض کہتے ہیں۔ بیمار کے لیے صورت ناہض بیٹھنا معیوب اور بدشگونی کی علامت گنا جاتا ہے۔ ہاں جو اس دنیا میں سے ایڑیاں اٹھا کر فضائے عدم میں پرواز کرنا چاہے وہ بیمار بلا خوف اس حالت میں بیٹھے۔

کھیڑا مغلی اسی طرح بیٹھا تھا میں نے اسے یوں بیٹھنے سے منع کیا''۔[7]

ان مریضوں کی زندگی امید اور یاس کے درمیان گزر رہی ہے۔ ایک طرف زندہ رہنے اور پھر سے صحت یاب ہونے کی خواہش ہے لیکن دوسری طرف موت کا خوف ان کے دل و دماغ کو ایک غیر یقینی صورت حال سے دوچار کیے رہتا ہے:

''بھائی ...... کیا ہم ان چوڑے والیوں، ان خوانچے والوں ...... مزدوروں کے ہمدوش چل سکیں۔''[8]

مرض کی شدت کے باوجود دل مختلف قسم کی خواہشات کی آماجگاہ ہے۔ زندہ رہنے کی خواہش، مرکزی شفا خانے کی مرمت طلب چہار دیواری کے باہر صحت مند زندگی کا لطف

اٹھاتے ہوئے لوگوں کے ہمراہ چلنے کی خواہش اور چند خوش قسمت مریضوں کے گھر سے آئے ہوئے لذیذ کھانوں کو دیکھ کر اچھا کھانا کھانے کی خواہش ۔ یہ وہ خواہشات ہیں جو جینے کی امنگ پیدا کرنے کے ساتھ موت کے سائے میں موجودہ زندگی کو آسان بنانے کا کام بھی کرتی ہیں۔اس طرح موت سے لڑتے ہوئے کچھ مریض ٹھیک ہو کر اسپتال سے باہر آجاتے ہیں۔ جن میں سردار اور اشچر ج لال بھی شامل ہیں۔لیکن کچھ موت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ان مرنے والوں میں کھیڑا مغلی کی موت اس وہم کو یقین میں بدلنے کا ذریعہ بن جاتی ہے کہ بیماری کی حالت میں ایک خاص طرح سے اکڑوں بیٹھا نحوست کی علامت ہے۔

افسانے کے سبھی کردار اپنی جگہ اہم ہیں نیز بحیثیت مجموعی افسانے کی تاثراتی فضا کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں۔لیکن کھیڑا مغلی کا کردار ایک مریض کی نفسیات کی صحیح اور سچی تصویر پیش کرتا ہے۔اس کا اکڑوں بیٹھنا سردار کے لیے کرب کا باعث ہے اسے یہ وہم ہے کہ یہ طرز نشست نحوست کی علامت ہے۔وہ مغلی کو منع کرتا ہے لیکن کبھی کبھی مغلی اس کی اس بات پر توجہ نہیں دیتا اور بے خیالی میں بارہا اسی طرح بیٹھ جایا کرتا ہے۔اس کا یہ طرز نشست سردار کے وہم کی روشنی میں قاری کو ذہنی طور پر اس کے انجام کے لیے تیار کر دیتا ہے۔کھیڑا مغلی خود موت کے قدموں کی آہٹ سن رہا ہے۔زندہ رہنے کی خواہش خطرناک بیماری کے باوجود اس کا ساتھ نہیں چھوڑتی۔وہ انتہائی مایوسی کے عالم میں صحت مند لوگوں کو دیکھ کر بارہا سردار سے یہ سوال کرتا ہے کہ کیا ہم لوگ کبھی ان لوگوں کے ہمراہ چل سکیں گے۔اس سوال کا جواب سردار کے پاس بھی نہیں ہے لیکن وہ مغلی کی ہمت بڑھاتا ہے۔نرس گرٹی بھی دوسرے مریضوں کی بہ نسبت اس پر زیادہ توجہ دیتی ہے۔کھیڑا مغلی کی اجڈ گنوار حرکتیں بھی اس کے لیے باعث تفریح ہوتی ہیں۔اکثر وہ اس کے پاس بیٹھ کر باتیں کرتی ہے۔اکثر اپنی خوبصورت انگلیاں اس کے جہلمی تراش کے بالوں میں پھیرتی ہے۔لیکن جس قدر وہ مغلی پر توجہ دیتی ہے' اس کا یہ وہم یقین میں بدلتا جاتا ہے کہ اب اس کی زندگی کے دن تھوڑے ہیں۔وہ اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے:

''وہ محض میری دل جوئی کے لیے مجھ سے پیار کرتی ہے۔

مریض کو ہر ممکن طریقے سے خوش رکھنا ان کے پیشے کی خصوصیت
ہے اور پھر گرٹی میں جذبہ رُحم بھی تو بہت ہے۔ وہ جانتی ہے کہ
میرے دن بہت قریب ہیں۔ اور پھر اس چہرے پر روکھا پھیکا تبسم
بھی رقص نہ کرے گا۔" ۹

چند آدمیوں کا ایک ڈبل فلائی راوٹی خیمہ کے نیچے دعوت
اڑانا اور آپس میں ہنسی مذاق کرنا' زندگی سے بھرپور ایک ایسا منظر
ہے جو کھیڑا مغلی کے ذہن میں ایک ہلچل پیدا کر دیتا ہے۔ ذہنی
انتشار کے عالم میں وہ ایک بار پھر اپنا سوال دہرانے پر مجبور
ہو جاتا ہے:

"بھائی ...... کیا ہم ان لوگوں کے ہمدوش ہو بھی سکیں
گے۔" ۱۰

صحت مند انسانوں کے ساتھ چلنے کی یہ خواہش بارہا اس کے دل میں پیدا ہوتی ہے چونکہ وہ ایک غیر یقینی صورت حال کا شکار ہے لہذا بار بار یہ جملہ دہرا کر دوسروں سے اپنے اس سوال کا جواب اثبات میں چاہتا ہے۔ گو کہ اس کو سردار کی جانب سے ہمیشہ یہ جواب ملتا ہے کہ وہ جلد صحت یاب ہو جائے گا لیکن پھر بھی اسے یہ یقین نہیں آتا کہ اب وہ دوبارہ اسپتال کی چہار دیواری سے زندہ باہر آسکے گا۔ دوسروں کی ہمدردی اور خلوص سے وہ شاکی نظر آتا ہے کیونکہ یہ خیال اس کے دل و دماغ میں جاگزیں ہو چکا ہے کہ لوگ اس سے ہمدردانہ اور شفقت آمیز برتاؤ اس لیے کر رہے ہیں کیونکہ اس کی زندگی چندروزہ ہے۔ نرس کی تیمارداری' دوسرے مریضوں کی تسلی آمیز باتیں اسے حقیقی صورت حال کا احساس کرادیتی ہیں اور پھر ایک دن وہ خاموشی سے موت کی گہری نیند سو جاتا ہے۔

بیدی کا ایک اہم افسانہ "صرف ایک سگریٹ" ہے جو ان کے پانچویں افسانوی مجموعے "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" میں شامل ہے۔ یہ افسانہ ایک بوڑھے انسان کی نفسیات کی سچی عکاسی کرتا ہے۔ سنت رام نام کا یہ بوڑھا شخص ایک ایسا کردار ہے جس نے ایک

باعمل زندگی گزاری ہے۔ایک بڑی Advertising Agency کا مالک ہونے کی وجہ سے دولت مند بھی ہے۔اس نے اپنے بیوی بچوں کو انتہائی پر آسائش اور خوشحال زندگی مہیا کی ہے۔لیکن اب وہ بوڑھا ہو چکا ہے اور بقول وارث علوی عمر کے اس حصہ میں :

''قویٰ مضمحل ہو جاتے ہیں' آرزوئیں جاگ اٹھتی ہیں۔
جب وہ لوگ بیگانے ہو جاتے ہیں جن کی سب سے زیادہ
ضرورت ہوتی ہے جب بیوی میں دلچسپی کم ہو جاتی ہے اور نوجوان
سکریٹری کے لیے ہوس بیدار ہو جاتی ہے جب سب کچھ کمانے
کے باوجود زندگی کی لاحاصلی کا احساس شدید ہو جاتا ہے۔''[11]

سنت رام کا بڑا لڑکا پال ہے جو ۲۶ یا ۲۷ سال کا جوان ہے' اس کے علاوہ اس کی بیوی یعنی پال کی ماں جسے وہ دھوبن کہہ کر بلاتا ہے۔ایک لڑکی لاڈو جس کی شادی ہو چکی ہے' دوسری لڑکی چھٹکی جواب جوان ہو رہی ہے اور سب سے چھوٹا لڑکا رمن جو ابھی لڑکپن کی حدود میں ہے۔یہ وہ افراد ہیں جن کے گرد بیدی نے اس کہانی کا تانا بانا بنا ہے۔سنت رام' اس کی بیوی دھوبن اور بڑا لڑکا پال افسانے کے مرکزی کردار ہیں۔انہیں تین کرداروں کی باہمی کشمکش کہانی کو آگے بڑھاتی ہے۔سنت رام چونکہ عمر کی اس منزل میں ہے جب دوسرے اہل خانہ کی بے اعتنائی کا احساس ہونا ایک فطری بات ہے۔اس کا یہ جذباتی رویہ ہی اس کی پہچان قائم کرتا ہے۔چونکہ اسے اپنے کاروبار میں خسارہ بھی ہو چکا ہے اس لیے وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ گھر والے جو اس کی طرف توجہ نہیں دیتے' اس کی ایک اہم وجہ کاروبار میں گھاٹا بھی ہے۔اس کے خیال کے مطابق اس خسارے کے لیے گھر والے شاید اسے ذمہ دار سمجھتے ہیں۔سنت رام احساس عدم تحفظ کا شکار ہے اس احساس کے تحت اس کے مختلف رویے ہمارے سامنے آتے ہیں۔اس کی نفسیات کا مطالعہ کرنے کے سلسلے میں افسانے سے یہ اقتباس بے حد معاون ثابت ہو سکتا ہے۔بیدی نے انسانی نفسیات کے گہرے مشاہدے کو بروئے کار لاتے ہوئے اس کردار کے مختلف پہلوؤں پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے:

''چھوٹے دو بچے لڑکا اور لڑکی اپنے ماموں کے ہاں گڑ

گاؤں گئے ہوئے تھے ان کے بستر خالی پڑے ہوئے بیکاری کے
عالم میں پڑے چھت کو تکا کرتے ۔ بڑا پال یہیں تھا۔ جس کے
خراٹے سنائی دے رہے تھے۔ کیسے دیکھتے دیکھتے وہ بڑا ہو گیا تھا اور
سنت رام کے تسلط سے نکل گیا تھا۔ پہلے سنت رام اسے اس کی غلطی
پر ڈانٹتا تھا تو وہ مختلف طریقوں سے احتجاج کرتا تھا۔ ماں سے لڑنے
لگتا۔ چائے کی پیالی اٹھا کر کھڑکی سے پھینک دیتا۔ لیکن اب وہ
باپ کی ڈانٹ کے بعد خاموش رہتا تھا جو بات سنت رام کو اور بھی
کھل جاتی سنت رام چاہتا تھا کہ وہ اس کی بات کا جواب دے اور
جب وہ کہیں جواب دے دیتا تو سنت رام اور بھی آگ بگولہ ہو اٹھتا
وہ چاہتا تھا کہ بیٹا اس کی بات کا جواب دے اور نہیں بھی چاہتا تھا۔
وہ نہیں جانتا تھا کہ آخر وہ چاہتا کیا تھا۔ سنت رام نے اپنے بیٹے پال
کے سلسلے میں اپنی زندگی کا آخری چانٹا کوئی چھ برس پہلے مارا تھا جو
اب تک گھس چکا تھا۔ اب تو وہ اس سے ڈرنے لگا تھا۔'' [۱۲]

سنت رام اپنے لڑکے سے بہت پیار کرتا ہے اور اس کی خصوصی توجہ کا خواہاں ہے
مندرجہ بالا چند سطور اس کی اس خواہش کو سامنے لاتی ہیں۔ جب وہ یہ دیکھتا ہے کہ اس کا لڑکا
پال اسے نظر انداز کرتا ہے تو اسے چوٹ پہنچتی ہے۔ حالانکہ اس کا خیال غلط ہے۔ پال کا کوئی
بھی فعل ایسا نہیں ہے۔ جس سے کہ اسے تکلیف پہنچے۔ یہ اور بات ہے کہ چونکہ وہ ابھی جوان ہے
اور عمر کی اس منزل سے دور ہے جب ایک پختہ ذہنی شعور انسان کا راہبر ہوتا ہے۔ اس لیے وہ
اپنے باپ کے احساسات کو سمجھنے سے قاصر ہے۔ وہ دانستہ یا نادانستہ ایسی باتیں کہہ جاتا ہے جو
سنت رام کو عمر کے اس حصے میں تکلیف دیتی ہیں۔ زندگی کا یہ دور ایک بہتر اور سلجھے ہوئے رویہ کا
متقاضی ہوتا ہے۔ بیدی نے عمر کے اس حصہ میں انسان کے جذبات و احساسات کی عکاسی
نفسیاتی نقطۂ نظر سے کی ہے۔ سنت رام کو چھوٹی چھوٹی باتیں شدید ذہنی تکلیف میں مبتلا کر دیتی
ہیں۔ پال کا یہ کہنا کہ دس سال اسے باپ کے چکر سے نکلنے میں لگے ہیں اور وہ مزید دس سال

ایک امیر لڑکی کے چکر سے نکلنے میں نہیں ضائع کرنا چاہتا' سنت رام کو یہ احساس دلا دیتا ہے کہ اب اس کا لڑکا اس کے کہنے میں نہیں رہا۔ یہ احساس اسے کوفت میں مبتلا کر دیتا ہے۔

دراصل سنت رام کے کردار کا اصل بحران اس کی وہ خواہش ہے جو پوری نہیں ہوتی۔ وہ اپنی بیوی اور اپنے بچوں سے ایک ایسے رویہ کا متقاضی ہے۔ جس میں احترام بھی ہو اور اس کے وقار کا لحاظ بھی۔ اس بحران کی شدت میں اضافے کا باعث وہ گھاٹا بن جاتا ہے جو اسے اپنے کاروبار میں ہوا ہے۔ سنت رام اپنے بحران کا جواز اسی کاروباری نقصان میں تلاش کرتا ہے اور پھر اسی کے پس منظر میں رشتوں کی جذباتی تفہیم کرتا ہے۔ سنت رام کا یہ ذہنی انتشار اس کے اپنے لڑکے پال اور بیوی دیپی عرف دھوبن کے تئیں یک طرفہ طور پر یہ رائے قائم کرنے کا باعث بنتا ہے کہ انہیں اس کی بالکل فکر نہیں ہے۔ حالانکہ بیوی اور بیٹا اپنے باپ کے اس طبیعاتی بحران سے بے خبر ہیں۔ وہ اس کی باطنی کیفیت کا مشاہدہ کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ ان کی یہ غفلت سنت رام کے احساس عدم تحفظ میں اور بھی اضافے کا سبب بنتی ہے۔ نتیجتاً اس کی شکایت میں اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ اسے اب اس بات کا احساس بھی ہے کہ پال اپنے پیروں پر کھڑا ہو چکا ہے اور خود کفیل ہے۔ ظاہر بات ہے کہ اب اسے کسی چیز کی حاجت نہیں تھی۔ اب اسے اپنی ضروریات کے لیے باپ سے کچھ بھی نہیں مانگنا پڑتا تھا یہ صورت حال سنت رام کے لیے باعث کرب تھی کیونکہ وہ زندگی بھر دیتا آیا تھا۔ اس دینے میں ہی اسے بالا دستی اور اختیارات کا احساس ہوتا تھا۔ وہ سوچتا تھا کہ چونکہ اس کے لڑکے کو اس سے کچھ لینا نہیں ہے لہذا اب وہ اس کی بالا دستی تسلیم نہیں کرے گا۔ لیکن دوسری طرف وہ خود کو تسلی بھی دیتا ہے کہ لڑکا خواہ کتنا ہی خود کفیل ہو جائے مگر باپ کے احسانات کے بوجھ سے نجات نہیں حاصل کر سکتا۔ اسی ذہنی الجھاوے میں وہ ایک رات پال کے کمرے میں قدم رکھتا ہے۔ اسی وقت اسے سگریٹ کی خواہش ہوتی ہے۔ چونکہ وہ آج سگریٹ خریدنا بھول گیا تھا لہذا طلب سے مجبور ہو کر پال کے سگریٹ کا پیکٹ اٹھا کر بچے ہوئے دو سگریٹوں میں سے ایک سگریٹ پی لیتا ہے۔ سگریٹ پینے کے بعد وہ پال اور خود سے متعلق ان واقعات کے بارے میں سوچتا ہے جو اس کے اس جذباتی بحران کا سبب بنے تھے۔ اسے یاد آتا ہے کہ پال نے اپنا

وہ جوتا پھینک دیا تھا جو ایک مرتبہ اس نے پہن لیا تھا۔ یا پھر وہ جیکٹ جو پال کی تھی اور جسے اس نے محض ایک بار پہن لیا تھا۔ پال نے دوبارہ وہ جیکٹ نہیں پہنی۔ اپنے لڑکے کے انہیں گزشتہ رویوں کے پیش نظر وہ ڈرتا ہے کہ صبح جب وہ ایک سگریٹ کم پائے گا تو اس کا ردعمل کیا ہوگا۔ صبح ہونے پر وہ بیٹے کی ایک ایک حرکت کو نظر میں رکھتا ہے۔ وہ اس کے چہرے پر رات کے واقعے کا ردعمل دیکھنا چاہتا ہے۔ جب پال کی شراب نوشی پر اس کی ماں سرزنش کرتی ہے اور وہ بگڑ کر بغیر ناشتہ کیے گھر سے نکل جاتا ہے تو اس واقعہ سے وہ یہی نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ ماں کی ڈانٹ تو محض بہانہ ہے، ناراضگی دراصل سگریٹ کم ہونے کی وجہ سے ہے۔ وہ دن بھر اسی ذہنی کشمکش میں مبتلا رہتا ہے۔ دفتر میں وہ اسی کے متعلق سوچتا رہتا ہے۔ اسی ذہنی انتشار میں اس نے اسٹیٹ اکسپریس کا ایک کارٹن منگوایا۔ گھر واپسی پر پال نے اسے جیب سے ایک پیکٹ نکال کر دیا جو ریشن سوبرائن سگریٹ کا تھا۔ وہ برافرختہ ہوگیا کہ ایک سگریٹ کیا پی لیا پال اسے ذلیل کرنے کے لیے پورا پیکٹ دے رہا ہے۔ غصہ میں ایک ہیجانی کیفیت اس پر طاری ہوگئی۔ وہ پال کو برا بھلا کہتا رہا۔ جب سگریٹ کی بات کھلی تو پال نے کہا کہ اسے پتہ بھی نہیں ہے کہ اس کا ایک سگریٹ سنت رام نے پیا ہے۔ یہ بات سن کر سنت رام کے جذباتی ہیجان کا یہ طوفان اچانک ٹھہر جاتا ہے۔ اسے اپنی غلطی کا شدید احساس ہوتا ہے۔ اپنے بیٹے کو گلے لگا کر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتا ہے۔ پال بھی اس سے معافی مانگ لیتا ہے۔ رات کو وہ پال کے کمرے میں جاتا ہے اور اس کے سرہانے اپنا خریدا ہوا اسٹیٹ اکسپریس کا پیکٹ رکھ دیتا ہے۔ پھر وہ پال کے لائے ہوئے رشین سوبرائن کے پیکٹ سے ایک سگریٹ نکال کر جلاتا ہے اور گہرے گہرے کش لینے لگتا ہے۔ اسے اپنے بچے جو خواب شیریں کا مزا لے رہے ہوتے ہیں۔ فرشتوں کی طرح حسین اور معصوم لگتے ہیں۔ ان پر ایک پیار بھری نظر ڈال کر وہ صبح کی پرارتھنا کے لیے چلا جاتا ہے۔

بیدی نے سنت رام کے کردار کی تخلیق میں انسانی نفسیات کے مختلف پہلوؤں کے گہرے و جزویاتی مشاہدے کا ثبوت دیا ہے۔ ایک زود حس اور زود رنج بوڑھے انسان کی نفسیات کی انسانی رشتوں کی روشنی میں نہایت دردمندانہ عکاسی بیدی کی اس کہانی میں کی گئی

ہے۔اس ضمن میں ڈاکٹر آل احمد سرور رقم طراز ہیں:

''اندو اور لاجونتی اور ''ایک چادر میلی سی'' کی رانو کے علاوہ بیدی نے ایک اور غیر فانی کردار ہمیں دیا ہے اور وہ ہے سنت رام کا............ سنت رام بوڑھا ہو گیا ہے مگر بڑھاپے میں بقول ذاکر صاحب بری عادتیں جوان ہو جاتی ہیں سنت رام اپنے بیٹے سے محبت کرتا ہے اور اس کی جوابی محبت کا بھوکا ہے۔ بیوی اس کے لیے اب دھوبن ہو گئی ہے ۔ بڑھاپے میں آدمی زیادہ حساس ہو جاتا ہے۔ یہ بات بڑھ چڑھ کر، بہت پھیل کر، بہت گمبھیر ہو کر سامنے آتی ہے۔''[۱۳]

سنت رام ایک (Composite) کردار ہے۔اسے اپنے بچوں سے محبت بھی ہے اور وہ ان پر اپنی بالادستی کو لے کر بھی بے انتہا حساس ہے چونکہ عمر کے اس حصے میں ہے جب زود حسی بڑھ جاتی ہے۔اس لیے وہ عام طور پر شاکی رہتا ہے۔اس میں غیر محفوظ ہونے کا رجحان بڑھ جاتا ہے۔نئی نسل کے طرز زندگی اور سوچ کو وہ سمجھنے سے قاصر ہے۔اسی لیے اپنے بیٹے کے رویہ میں وہ ایسی چیزوں کو ڈھونڈنے کی برابر کوشش کرتا رہتا ہے جن سے اس کے اس خیال کو تقویت پہنچے کہ اس کا بیٹا چونکہ اب اس کا محتاج نہیں لہذا اس سے بے پروا ہے۔ یہ ساری باتیں سنت رام کے جذباتی رویوں کو متعین کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ نیز اسے ہماری اور آپ کی دنیا کا ایک جیتا جاگتا کردار بنا دیتی ہیں۔ایک ایسا کردار جو ہمارے آپ کے آس پاس موجود ہے اور جسے ہم برابر دیکھتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اس کا نفسیاتی تجزیہ کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔

بیدی کے اہم کرداروں میں ''بھاگو'' کا کردار بھی شامل ہے جو ان کے افسانے ''کوارنٹین'' کا مرکزی کردار ہے۔شہر میں طاعون کی وبا پھیلنے اور حفظان صحت کے اصولوں کے تحت بیمار لوگوں کو شہر سے الگ کوارنٹین میں منتقل کر دینے کے پس منظر میں بیدی نے طبی عملے کی بے حسی اور لاپرواہی نیز طبی سہولتوں کے فقدان کے سبب مریضوں کے ناگفتہ بہ

حالات سے گزرنے کو اس کہانی کا موضوع بنایا ہے۔ بھاگو ایک عیسائی مہتر ہے جو طاعون کے مریضوں کی دیکھ بھال انتہائی جانفشانی سے کرتا ہے۔ وہ ایک سیدھا سادہ انسان ہے جس پر یسوع مسیح کی تعلیمات کا گہرا اثر ہے۔ خدمت خلق کا جذبہ اس میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ وہ اپنی راحت اور صحت سے بے پروا سارا وقت کوارنٹین کے مریضوں کی دیکھ بھال اور تیمارداری میں گزار دیتا ہے۔ صیغہ متکلم (راوی) ایک ڈاکٹر ہے جو فرض شناس اور ذمہ دار شخص ہے۔ وہ ایک اچھے ڈاکٹر کی طرح اپنے فرائض سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اس میں بھاگو کی طرح خدمت انسانی کا وہ جذبہ نہیں ہے جو انسانیت کی معراج ہے۔ وہ چند پابندیوں کے تحت زندگی بسر کرتا ہے۔ اپنے اس دائرے سے باہر آ کر اپنے فرائض کی انجام دہی سے قاصر ہے۔ جب کہ بھاگو ان حدود سے بالاتر ہے۔ وہ حفظان صحت کے تمام اصولوں کو بالائے طاق رکھ کر مریضوں کی خدمت کرتا ہے۔ اس کی زندگی ایک مشن ہے۔ اپنے خیالات کا اظہار وہ ان الفاظ میں کرتا ہے:

بابو میں کس لائق ہوں، مجھ سے کسی کا بھلا ہو جائے، یہ نکما تن
کسی کے کام آ جائے اس سے زیادہ خوش قسمتی کیا ہو سکتی ہے۔''[۴۹]

کوارنٹین میں مریضوں کی خدمت اور دیکھ بھال بھاگو کو ایک روحانی سکون پہنچاتی ہے۔ وہ ڈاکٹر سے بارہا مریضوں کی بگڑتی حالت اور کوارنٹین کی بدنظمی کی شکایت کرتا ہے۔ سب سے زیادہ اذیت اسے اس وقت پہنچتی ہے جب مردہ جسموں کے ساتھ ایک بے ہوش مریض کو بھی کوارنٹین کا عملہ بدترین لاپرواہی کا مظاہرہ کرتے ہوئے آگ کے شعلوں کے حوالے کر دیتا ہے۔ جب مریض چیختا ہے تو بھاگو اسے بچانے کی کوشش کرتا ہے اور خود اپنے ہاتھ جلا بیٹھتا ہے۔ مریض کو وہ آگ سے نکال لیتا ہے۔ لیکن چونکہ اس کا جسم کافی حد تک جل چکا ہے۔ اس لیے تھوڑی دیر بعد وہ تڑپ تڑپ کر بھاگو کے ہاتھوں میں دم توڑ دیتا ہے۔ بھاگو پر اس حادثے کا شدید ردعمل ہوتا ہے۔ وہ ڈاکٹر سے کہتا ہے کہ کاش اس نے مریض کو نہ بچایا ہوتا کیونکہ اس طرح تڑپ کر مرنے کی بجائے وہ اسی وقت جل کر مر جاتا تو زیادہ بہتر ہوتا۔ وہ مریض کی اس دردناک موت کے لیے کوارنٹین کے عملے کو ذمہ دار ٹھہراتا ہے:

''آپ جانتے ہیں ...... وہ کس بیماری .... سے
مرا؟ پلیگ سے نہیں ....کونٹین سے ....کونٹین سے!''۱۵

بھاگو کی بیوی کو بھی طاعون اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ وہ ڈاکٹر کے پاس بھاگ کر آتا ہے۔ پہلے تو ڈاکٹر جانے سے انکار کر دیتا ہے لیکن جب بھاگو اسے کوارنٹین لا رہا ہوتا ہے تو ڈاکٹر پہنچ جاتا ہے۔ دوا دینے کے باوجود بھاگو کی بیوی ختم ہو جاتی ہے۔ شہر میں وبا کا زور کم ہونے کے بعد حالات معمول پر آ جاتے ہیں۔ ڈاکٹر کو اس کی خدمات کے صلے میں انعام واکرام سے نوازا جاتا ہے۔ جب وہ خوشی اور غرور کے ملے جلے اثرات کے نشے سے سرشار گھر آتا ہے تو بھاگو اسے مبارک باد دینے کے لیے وہاں موجود ہوتا ہے۔ وہی بھاگو جس نے اپنی خدمت اور تیمار داری سے لاتعداد مریضوں کی جان بچائی تھی لیکن جسے کوئی انعام ملنا تو درکنار کسی نے اس کی ان خدمات کا اعتراف بھی نہیں کیا تھا۔ لیکن وہ پھر بھی شاکی نہیں تھا۔ شاید اسے یہ معلوم ہی نہیں تھا کہ یہ کامیابی اس کی ہے جس کا سہرا آج ڈاکٹر کے سر باندھا جا رہا ہے۔

بھاگو ایثار نفسی اور انسانی دردمندی کی ایک علامت بن کر سامنے آتا ہے حالانکہ اس میں ایک ولی کی اعلیٰ ترین صفات موجود ہیں لیکن بیدی اسے سنت بنا کر نہیں پیش کرتے ہیں۔ بلکہ یہ دکھاتے ہیں کہ یہ اعلیٰ ترین صفات ایک عام آدمی میں بھی ہو سکتی ہیں۔ بقول وارث علوی:

> ''بھاگو میں ایک سنت کی روح چھپی ہوئی ہے۔ اس کے باوجود ہم بھاگو کو ایک سنت کی طرح دیکھتے ہیں نہ پوجتے ہیں۔ وہ افسانہ میں ایک مہتر ہی رہتا ہے۔ ایک معمولی آدمی جو اپنے اندر ایک غیر معمولی دل رکھتا ہے۔ نہ تو سماج اس کی قدر پہچانتا ہے نہ اسے اس بات کی فکر ہوتی ہے کہ اس کی قدر کی جائے۔ گویا بیدی معمولی آدمی کو ہیرو بنا کر یا اس کے قد کو بڑھا کر اسے غیر معمولی نہیں بناتے بلکہ اس کے اندر جھانک کر اس کے عمل کے سرچشموں کو تلاش

کر کے یہ دکھاتے ہیں کہ ان معمولی آدمیوں کے معمولی کاموں
کے پیچھے کیسی زبردست روحانی طاقتیں چھپی ہوئی ہوتی ہیں۔''[۱۶]

بھاگو جس طرح چھوت کا کوئی خوف محسوس کیے بغیر مریضوں کی خدمت کرتا ہے وہ اس بات کا واضح ثبوت ہے کہ اس کی یہ بے خوفی خود پرستی کی مکمل نفی سے پیدا ہوئی ہے۔ کیونکہ انسان کے اندر احساس برتری اس کے دائرہ عمل کو محدود کر دیتا ہے۔ احساس برتری کے تحت وہ کسی نہ کسی انسانی کمزوری کا شکار ہو جاتا ہے۔ گو کہ ان کمزوریوں کے باوجود انسان اخلاق کا ایک اچھا نمونہ بن سکتا ہے۔ خدمت خلق کا جذبہ بھی اس کے دل میں پرورش پا سکتا ہے لیکن وہ انسانیت کی معراج نہیں حاصل کر سکتا۔ ڈاکٹر ایک اچھا انسان ہے لیکن اس مقام سے بہت دور ہے جس پر بھاگو فائز ہے۔ حالانکہ خود بھاگو اپنی اس بلندی سے بے خبر ہے لیکن ڈاکٹر کو اس کا احساس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب اسے انعام و اکرام سے نوازا جاتا ہے تو اس کا یہ احساس جاگ اٹھتا ہے۔ وہ خود کو بھاگو کے مقابلے میں بہت کم تر محسوس کرتا ہے۔ کیونکہ بھاگو اسے قربانی' ایثار نفسی اور خدمت خلق کی ان منزلوں سے بھی آگے دکھائی دیتا ہے جہاں سے خود اس کے قدم کوسوں دور ہیں۔ جس وقت بھاگو ڈاکٹر کو انعام ملنے پر مبارک باد دیتا ہے تو یکلخت وہ قاری کے دل و دماغ پر چھا جاتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اس کے کردار کی خصوصیات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس کی روح ساری کائنات میں سما جانے کے لیے بے
چین ہے اس کی ہمدردیاں عالم گیر' اس کی دلچسپیاں آفاقی اور اس
کے حوصلے بے نہایت ہیں۔ لیکن اس کے اقدار و تصورات' وہ
اقدار و تصورات جن کے قائم کرنے کا حق ساری مخلوقات میں انسان
اور صرف انسان ہی کو تفویض ہوا ہے۔ یہی اقدار و تصورات اس
کے زنداں اور مجلس ہیں اور اس کا ضمیر قید خانوں میں زنجیریں پہنے
چھوٹا سا علم بغاوت بلند کیے ہوئے ہے۔''[۱۷]

بیدی نے بھاگو کے کردار کی تشکیل میں چند واقعات کے ذریعہ اس کی نفسیات کی پیچ

در پیچ تہوں کو کھولنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں پہلا موقع وہ آتا ہے جب کوارنٹین کا عملہ ایک زندہ انسان کو مردوں کے ساتھ جلانے کے لیے پٹرول چھڑک کر آگ لگا دیتا ہے۔ بھاگو اس مریض کو بچانے کی کوشش میں خود بھی جل جاتا ہے لیکن اس کی یہ کوشش بیکار ہو جاتی ہے اور وہ مریض بعد میں دم توڑ دیتا ہے۔ یہ حادثہ اس کے دل و دماغ کو بے چین کر دیتا ہے:

> ''بابو جی وہ کوئی بہت شریف آدمی تھا جس کی نیکی اور شریفی (شرافت) سے دنیا کوئی فائدہ نہ اٹھا سکی .... اور بابو جی بھاگو نے اپنی بات جاری رکھتے ہوئے کہا۔ اس کے کچھ عرصہ بعد وہ اتنا تڑپا اتنا تڑپا کہ آج تک میں نے کسی مریض کو اس طرح جان توڑتے ہوئے نہیں دیکھا ہوگا۔ اس کے بعد وہ مر گیا۔ کتنا اچھا ہوتا جو میں اسے اسی وقت جل جانے دیتا۔ اسے بچا کر میں نے اسے مزید دکھ سہنے کے لیے زندہ رکھا اور پھر وہ بچا بھی نہیں۔ اب انہیں جلے ہوئے بازوؤں سے میں پھر اسے اسی ڈھیر میں پھینک آیا ہوں۔''[۱۸]

بھاگو کے کردار کا ایک اور پہلو جو اس کی شخصیت کے خدوخال کو زیادہ واضح کرتا ہے، اس وقت سامنے آتا ہے جب اس کی بیوی طاعون کا شکار ہو کر فوت ہو جاتی ہے۔ وہ کسی بھی طرح اپنی بیوی کو بچانا چاہتا ہے۔ ڈاکٹر کی خوشامد کرتا ہے۔ تاکہ وہ اس کی بیوی کو دوا دے کر ٹھیک کر دے۔ لیکن بیوی کی موت کے بعد اپنے غم کو فرض کی راہ میں نہیں آنے دیتا۔ وہ پھر اسی طرح کوارنٹین کے مریضوں کی دیکھ بھال میں پوری مستعدی سے لگ جاتا ہے۔

کہانی جس وقت نقطۂ عروج پر پہنچتی ہے تو بھاگو پھر ہمارے سامنے آتا ہے۔ ڈاکٹر کے اعزاز میں جلسہ ہوتا ہے۔ کیونکہ دنیا اسے لاتعداد مریضوں کو بچانے اور نئی زندگی دینے والے مسیحا کی حیثیت سے لائق ستائش سمجھتی ہے۔ اس جلسہ کی دھوم دھام اور چہل پہل میں بھاگو کہیں نہیں دکھائی دیتا۔ جیسے اس کا اس معرکہ سے کوئی تعلق ہی نہ ہو جسے سر کرنے

کے لیے ڈاکٹر کو انعام واکرام سے نوازا جارہا ہے۔ ہاں جب ڈاکٹر مسرت کے جذبے سے سرشار گھر پہنچتا ہے تو بھاگو پھر سامنے آتا ہے۔ ''بابوجی! بہت بہت مبارک باد''

بھاگو کی یہ مبارک باد قدر ناشناس دنیا کے منھ پر ایک زوردار طمانچہ کی شکل میں پڑتی ہے۔ وہ اس جملے کے ساتھ ہی پوری کہانی پر چھا جاتا ہے۔ بیدی محض اسی ایک جملے سے بھاگو کی شخصیت کے خدوخال مکمل کر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر احساس کمتری میں ڈوب جاتا ہے۔ اس وقت وہ خود کو بھاگو کے مقابلے میں انتہائی کمتر محسوس کرتا ہے۔ اس کے تاثرات وہی ہوتے ہیں جو ایک اچھے اخلاق کے حامل شخص کے کسی ولی یا سنت کے حضور میں پہنچنے پر ہوتے ہیں۔ وہ ان الفاظ میں بھاگو کی اس انسان دوستی اور ایثار نفسی نیز خدمات کا وہ صلہ پیش کرتا ہے جو صرف بھاگو جیسے بے لوث خدمت گزار کا ہی مقدر ہو سکتا ہے:

''دنیا تمھیں نہیں جانتی۔ بھاگو تو نہ جانے میں تو جانتا ہوں'

تمہارا یسوع تو جانتا ہے۔'' [۱۹]

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بیدی کے افسانوں پر استعاراتی اور اساطیری اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے اگر بیدی کی کہانی ''من کی من'' کا جائزہ لیا جائے تو دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ مادھو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے اس کی پیدائش سے متعلق مافوق الفطری واقعہ کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اساطیری روایت سے مادھو کی پیدائش کا گہرا رشتہ ہے۔ اس کی تخلیق چکنی مٹی کے ڈھیلے سے ہوئی تھی۔ دریا کی طغیانی نے پانی بھی فراہم کر دیا۔ ہوا بھی میسر تھی۔ ٹھاکر جی کے پاؤں چھوتے ہی آگ اور آکاش کی دستیابی آسان ہوگئی۔ بس پھر کیا تھا ان پانچ عناصر کے ملنے سے مادھو کی تخلیق عمل میں آئی۔ یہ تخلیقی تصور ہندوستانی فلسفہ اور اساطیر سے متعلق ہے۔ گاؤں والے مادھو کی اس مافوق الفطری پیدائش پر یقین نہیں کرتے مگر افسانہ نگار سیتا جی' کنتی پتر کرن اور رام چندر جی کے صاحبزادے کش کی پیدائش کا ذکر کر کے مادھو کی غیر فطری ولادت کا جواز فراہم کرتا ہے۔ اس طرح وہ مادھو کو اساطیری کرداروں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ علاوہ ازیں اس کے اندر انسانی ہمدردی اور دردمندی کی ان خصوصیات کی بھی بازیافت کرتا ہے جو اسے عام انسانی سطح سے

اوپر اٹھا دیتی ہیں۔ بیدی اپنے اس کردار کا تعارف ان الفاظ میں کراتے ہیں:

> ''اگرچہ مادھو مٹی کے ایک ڈھیلے سے بنا تھا پھر بھی اسے مٹی کا مادھو نہیں کہا جاسکتا تھا۔ کیونکہ وہ ایک سمجھدار آدمی تھا۔ اگر گھر کے آدمی اسے مٹی کا مادھو سمجھتے تھے تو سمجھا کرتے' گھر کا جوتی جوگڑا۔ گھر والوں کو یہی شکایت تھی نا کہ مادھو گھر کا کام کاج کرنے کے بجائے دوسروں کا کام کرکے زیادہ خوش ہوتا تھا اور حقیقت میں اس بات سے مادھو کی تعریف ہی کا پہلو نکلتا ہے۔''[۲۰]

مادھو ایک قنوطیت پسند انسان ہے۔ وہ زندگی کے تاریک پہلو کو زیادہ دیکھتا ہے جب کہ اس کی بیوی رجائیت پسند ہے۔ اس کی نظر ہمیشہ زندگی کے روشن پہلو کی طرف رہتی ہے۔ وہ بھرپور زندگی جینا چاہتی ہے۔ ایسی زندگی جس میں دوسروں کا کوئی حصہ نہ ہو۔ قنوطیت اور رجائیت کا یکجا ہونا تصادم کا باعث بنتا ہے۔ اس ٹکراؤ میں شدت اس وقت آتی ہے جب امبو نام کی بیوہ سے مادھو کا ہمدردانہ سلوک تنازعہ کا سبب بنتا ہے۔ مادھو کی بیوی کلکارنی مادھو اور امبو کے رشتے کو شک کی نظر سے دیکھتی ہے۔ وہ امبو کے اس قول پر یقین نہیں کرتی کہ مادھو اس کے بھائی کی طرح ہے اس کے اس شبہ کو تقویت اس وقت اور ملتی ہے جب مادھو کا کوئی ملنے والا اس سے بجائے صاحب سلامت کے یہ کہتا ہے ''کہو بھائی مادھو...... من کی من میں رہی'' اور فنا اور قنوطیت کا نمائندہ مادھو جواب میں کہتا ''ہاں بھائی۔ من کی من میں رہی'' کلکارنی اس ''من کی من میں رہی'' کا سیدھا مطلب مادھو کی ان خواہشات کے پورا نہ ہونے سے لیتی کہ جن کے پورا ہونے سے اس کی ازدواجی زندگی کا شیرازہ بکھر جاتا۔ وہ غصہ میں سر سے پیر تک جل کر راکھ ہو جاتی۔ ''پرمیشر نے چاہا تو یہ من کی من میں ہی رہے گی۔''

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر اس کے من میں کیا ہے جو پورا نہیں ہو پایا۔ ہمارے اس سوال کا جواب اس وقت مل جاتا ہے جب مکر سنکرانت کے تہوار کے موقع پر کلکارنی اسے بیس روپیہ پازیب بنوا کر لانے کے لیے دیتی ہے لیکن وہ ان بیس روپیوں سے امبو کی مدد

کر دیتا ہے۔ جب کلکارنی کو اس بات کا پتا چلتا ہے تو اس کے غصہ کی انتہا نہیں رہتی۔ مادھو کے گھر لوٹنے پر وہ دروازہ نہیں کھولتی۔ نہ ہی مادھو کو کوئی جواب دیتی ہے۔ بند دروازے کے پیچھے وہ جی بھر کر مادھو کو برا بھلا کہتی ہے:

"برس دن کے بعد ایک آدھ دن خوشی کا آتا ہے...... اس میں بھی دکھ ہی ملتا ہے۔ بہو بیٹے کا تہوار روز روز آئے گا نا...... سہیلے روز روز گائے جائیں گے...... ایسے موقع پر خوشی کو دبا کر کون دق مول لے............ یہ ہیں کہ۔"[۲۱]

جواب میں مادھو ایک ٹھنڈی سانس لے کر کہتا ہے کہ کسی بہن بھائی کو دکھی دیکھ کر اس سے مدن اور رتی کے سہیلے نہ گائے جائیں گے۔ گویا اس کی قنوطیت کی وجہ ہزاروں بہنوں اور بھائیوں کا دکھ ہے۔ وہ اس دکھ کو اپنی ذات سے مٹانے کی حتی المقدور کوشش کرتا ہے لیکن ناکام رہتا ہے۔ چونکہ سبھی انسانوں کو خوش دیکھنے کی اس کی آرزو پوری نہیں ہو پائی۔ اس لیے وہ کہتا ہے کہ من کی من میں رہی۔ اس موقع پر مادھو کا کردار ایک نئے انداز سے سامنے آتا ہے۔ دوسروں کے دکھ کو دور کرنے کی خواہش اس کے مزاج کا ایک حصہ ہے۔ وہ مہاتما بدھ کی طرح دنیا سے دکھ دور کرنے کا بیڑا اٹھاتا ہے۔ مہاتما بدھ تو نروان حاصل کر کے خود آزاد ہو گئے تھے۔ مادھو کو شاید نروان حاصل نہیں ہوا بند دروازے کے باہر شدید ٹھنڈ میں بیٹھے بیٹھے وہ اکڑ جاتا ہے۔ آخر کلکارنی پر شوہر کی محبت غالب آجاتی ہے اور وہ دروازہ کھول کر اسے اندر لے جاتی ہے۔ آگ جلا کر اس کا بدن گرم کرتی ہے لیکن ان احتیاطی تدابیر کا کچھ نتیجہ نہیں نکلتا۔ مادھو نمونیا کا شکار ہو چکا ہوتا ہے۔ لیکن کلکارنی پھر بھی اپنی غلطی تسلیم نہیں کرتی بلکہ کہتی ہے کہ امبو نے کچھ کر دیا کیونکہ وہ تعویز گنڈے وغیرہ جانتی ہے۔ یہاں پر کلکارنی کی شکل میں ایک روایتی بیوی سامنے آتی ہے۔ افسانہ نگار کے مطابق اگر وہ گزشتہ رات کے واقعہ سے سبق لیتی اور اپنا قصور مان لیتی تو دیوی سے کم کیا ہوتی مگر وہ تو محض ایک عورت تھی۔ مادھو کا آخری وقت قریب آچکا ہے۔ وہ کلکارنی کو امبو سے اچھا سلوک کرنے کی تلقین کرتے ہوئے دم توڑ دیتا ہے۔ امبو سے اچھا سلوک کرنے کا قول کلکارنی مادھو کے

مرتے ہی بھول جاتی ہے۔ اگلے سال مکر سنکرانت کے موقع پر جب ابمبو اس کے گھر آتی ہے تو وہ اسے گھر سے نکال باہر کرتی ہے۔ ابمبو اس حادثے کے بعد گلاب گڑھ سے غائب ہو جاتی ہے۔ گاؤں کے لوگ اس کے گاؤں سے چلے جانے پر راحت کی سانس لیتے ہیں۔ کیونکہ وہ محسوس کرتے ہیں کہ سماج کا کلنک کلکارنی نے دھو دیا۔ بیدی نے اس معاشرے کی ذہنی حالت کا ایک فطری مرقع پیش کیا ہے۔ بیوہ ابمبو اپنی بیوگی کی وجہ سے ایک کلنک کی حیثیت رکھتی ہے۔ چونکہ وہ منحوس ہے لہذا لوگ اس کے سائے سے پرہیز کرتے ہیں۔ وہ نہ خوشی منا سکتی ہے اور نہ ایک بہتر زندگی گزارنے کا اختیار اسے رہ گیا ہے۔ اس کا درد مادھو جیسے انسان ہی سمجھ سکتے ہیں۔ اس درد کو سمجھنے کی قیمت بھی مادھو جیسے لوگ ہی ادا کر سکتے ہیں۔ مادھو نے اپنی جان دے کر ایک بیوہ کے دکھ اور درد کو سمجھنے اور اسے دور کرنے کی قیمت ادا کی ہے۔ انسانیت اور بھلائی کی بقا کے لیے جنگ لڑنا آسان کام نہیں۔ یہ جنگ انسان اسی وقت لڑ سکتا ہے جب کہ اس کے اندر بھلائی کا جذبہ بے حد شدید ہو کیونکہ اس سلسلے میں سب سے پہلے مخالفت ان لوگوں کی طرف سے ہوتی ہے جنہیں انسان سب سے زیادہ عزیز رکھتا ہے۔ اپنوں سے لڑنا آسان کام نہیں۔ مادھو کے کردار کی اس خصوصیت کا تجزیہ کرتے ہوئے وارث علوی رقم طراز ہیں:

> ''مادھو کا انسانی ہمدردی کا جذبہ سچا اور پر خلوص ہے اور پنیہ یا نیکی کرنے کے خود پسندی کے احساسات سے پاک ہے۔ صرف ایسے پاکیزہ جذبے کی موجودگی میں آدمی بے خوف اور بے غرض ہو کر دوسروں کے درد میں شریک ہو سکتا ہے۔ بات صرف اتنی ہے کہ مادھو سے دوسروں کے دکھ نہیں دیکھے جاتے۔''۲۲

بیدی نے بھاگو کی طرح مادھو کے کردار کو بھی ایک عام آدمی کا کردار رہنے دیا ہے۔ وہ اسے ولی یا سنت بنا کر نہیں پیش کرتے۔ وہ گاؤں کا ایک سیدھا سادہ شخص ہے جو دل میں دردمندی کا خزانہ لیے ہوئے ہے۔ اس نیکی اور سیدھے پن کے باوجود وہ گہری بصیرت آمیز شخصیت کا مالک ہے جب وہ منشی گریب داس سے بات کرتا ہے تو آدمی کی تخلیق سے

متعلق اس کی رائے اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ نہ صرف یہ کہ ہر چیز کا جزویاتی مشاہدہ کرتا ہے بلکہ اپنے تجربات کا تجزیہ بھی بے حد خوبی سے کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے:

> ''بھائی گریب داس۔ اگر دنیا عورت کی بجائے آدمی کے پیٹ سے پیدا ہونے لگے تو دیا' پریم اور نرمی کا نام ہی نہ رہے۔ عورت آدمی کو اپنی کوکھ سے جنم دے کر اس کے اکھڑ پن کو دور کر دیتی ہے۔''۲۳

یہ فلسفہ کس قدر حقیقت پر مبنی ہے اور ساتھ ہی مادھو کے انتہائی باشعور ہونے کی نشاندہی کرتا ہے۔ لیکن گاؤں والے اسے مٹی کا مادھو کہتے ہیں کیونکہ وہ خود غرضی سے مبرا ایک ایسا انسان ہے جو اپنے مفاد پر دوسروں کی ضرورت کو قربان نہیں کرتا۔ اس کے برعکس گاؤں والے کلکارنی کی تعریف کرتے ہیں کیونکہ وہ ''جو آپ کھایا سو کھایا جو کھلایا سو گنوایا'' کی قائل ہے گو کہ یہ خود غرضی اور مفاد پرستی کی انتہا ہے لیکن سماج اسے پسند کرتا ہے۔ بیدی نے مادھو' کلکارنی اور ابمبو کے مثلث کے ذریعہ معاشرہ کی اس ذہنی پستی کو بے حد خوبی سے پیش کیا ہے۔

بیدی کا ایک اور اہم افسانہ ''ببل'' ہے۔ اس افسانہ کا مرکزی کردار ایک بچہ ہے۔ ببل نام کا یہ بچہ مصری نام کی ایک بھکارن کی اولاد ہے۔ بچہ کے باپ کا کوئی پتا نہیں اور مصری کو اس کی فکر بھی نہیں ہے۔ چونکہ ماں بننا عورت کا فطری تقاضہ ہے۔ اس لیے وہ ماں بن چکی ہے اور اب خود کو مکمل سمجھتی ہے۔ شوہر کا وجود' اس کا گھر اور وہ احساس تحفظ جو ایک عورت میں شادی کے بعد ہی پیدا ہو سکتا ہے۔ مصری کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے ہیں۔ کیونکہ سماج نے اسے جو زندگی دی ہے وہ استحصال' افلاس' غریبی اور جہالت کی ان بنیادوں پر اس کی شخصیت کی عمارت تعمیر کرتی ہے جو انسان کو اخلاقی اور سماجی اقدار سے کوسوں دور لے جاتی ہیں۔ وہ ببل کو ساتھ لے کر بھیک مانگتی ہے اور گزر کرتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ''یہ میری اولاد بھی ہے اور میرا مرد بھی کیونکہ مجھے کما کے تو یہی کھلاتا ہے۔'' کہانی کا موضوع درباری اور سیتا کی محبت ہے۔ ان کو گناہ سے بچانے کا کام ببل انجام دیتا ہے۔ کیونکہ درباری کی سیتا سے محبت اس کی جنسی ہوس پر سبقت نہیں لے جا پاتی۔ وہ سیتا کے جسم سے

شادی کے پہلے ہی کھیلنا چاہتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ اس کی محبت ایک حیوانی جذبہ کی تسکین کا دوسرا نام ہے۔ سیتا سے وہ جنسی تعلقات رکھنا چاہتا ہے لیکن اس کے لیے شادی کے بندھن میں بندھنے کے لیے تیار نہیں۔ سیتا شادی سے قبل جنسی تعلق سے دور رہنا چاہتی ہے۔ لیکن وہ درباری کی خفگی سے بھی ڈرتی ہے۔ اس لیے نہ چاہتے ہوئے بھی خود کو اس کے حوالے کرنے پر تیار ہو جاتی ہے۔ دراصل وہ ایک متوسط طبقہ کی لڑکی ہے جو ہر قیمت پر اپنا گھر بسانا چاہتی ہے۔ تاکہ وہ محفوظ ہو جائے۔ اس لیے وہ درباری کو کھونا نہیں چاہتی۔ درباری مختلف مقامات پر اسے لے جا کر اس کے جسم سے کھیلنا چاہتا ہے لیکن اسے موقع نہیں ملتا۔ وہ ایک نیا پلان بناتا ہے مصری سے دن بھر کے لیے ببل کو دس روپیہ میں لے لیتا ہے۔ ایک بکس میں کچھ کپڑے اور سیتا و ببل کو لے کر وہ ایک ہوٹل کا رخ کرتا ہے۔ لوگوں کے شک وشبہ سے خود کو بالاتر رکھنے کے لیے اس نے ایک شادی شدہ اور بیوی بچے والے شخص کا روپ اختیار کیا ہے۔ کمرے کی تنہائی میں جب وہ سیتا کے جسم سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے تو سیتا نہ چاہ کر بھی خود کو اس کے حوالے کرنے پر تیار ہو جاتی ہے۔ اس سے پہلے کہ درباری اپنے مقصد میں کامیاب ہوتا۔ ببل رونے لگتا ہے۔ اس پر درباری غصہ میں آ کر اسے طمانچے مارتا ہے۔ سیتا کی ممتا جاگ اٹھتی ہے وہ ببل کو گلے لگا کر چمکارنے لگتی ہے۔ اب درباری کے سامنے گداز جسم اور حسین چہرے والی ایک نیم برہنہ دوشیزہ نہیں ہے بلکہ ایک ماں ہے جس کی آغوش میں ایک بچہ ہے۔ ماں اور اس کا بچہ یعنی ایک ناقابل تقسیم وجود اور ناقابل تسخیر بھی۔ سیتا ببل سے اپنی برہنگی چھپانے کی کوشش کرتی ہے۔ درباری کی حیوانیت شرمندگی میں بدل جاتی ہے وہ سیتا سے کہتا ہے ’’ہم پہلے شادی کریں گے‘‘ سیتا اور درباری دونوں رونے لگتے ہیں۔ ان کا رونا دیکھ کر ببل رونا بند کر دیتا ہے۔ وہ دونوں کو حیرانی سے دیکھتا ہے اور ہنس دیتا ہے جیسے کہ کچھ ہوا ہی نہیں۔ کہانی یہیں پر ختم ہو جاتی ہے اور ببل کی شخصیت معصومیت کی ایک علامت بن جاتی ہے۔ وہ ایک معصوم بچہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک مرد بھی ہے جو سیتا کی حفاظت کا رول سرانجام دیتا ہے۔ وہ کرشن کی طرح دروپدی کی حفاظت کرتا ہے۔ اس مقام پر اس کی شخصیت اخلاقی قدروں کے نگہبان کی حیثیت سے

سامنے آتی ہے۔

ضمیر کی اچانک بیداری کہانی کی ڈرامائیت کو نقطۂ عروج پر پہنچا دیتی ہے اور بیدی ہمارے سامنے انسانی نفسیات کا وہ پہلو بھی پیش کر دیتے ہیں کہ جب انسان حیوانیت کی سرحد میں داخل ہوتے ہوئے بھی پلٹ آتا ہے اور بربریت وشیطنیت کے بڑھتے ہوئے قدم ایک معصوم بچے کے رونے کی وجہ سے رک جاتے ہیں۔ ببل کے کردار کے متعلق پروفیسر وہاب اشرفی رقم طراز ہیں:

> ''بیدی نے کہیں بھی ببل کو تیز طرار نہیں کیا ہے نہ تو اسے شریر بتایا ہے نہ تو اس کے کردار پر کچھ لکھنے کی ضرورت محسوس کی ہے لیکن (Art Lies in Concealing Art) کے مطابق وہ اشارے کنائے میں اس کی شخصیت کی ایک داستان سنا جاتے ہیں۔ اس کی معصومیت حربہ بن کر ابھرتی ہے۔ بلکہ زیادہ بہتر لفظوں میں درباری لال کے ضمیر کو جھنجھوڑنے میں ایک موثر آلہ بن جاتی ہے اور وہ غریب سیتا سے شادی کے لیے آمادہ ہو جاتا ہے۔''[۲۴]

پروفیسر وہاب اشرفی کا مندرجہ بالا بیان بیدی کے اس کردار کے تعین قدر کا مسئلہ بڑی حد تک حل کر دیتا ہے۔ یہ بیدی کی بہت بڑی خوبی ہے کہ وہ کردار کو اس کی فطری نشو ونما کے لیے آزاد چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ کبھی کبھی وہ کہانی میں ناگہانی حادثات کے ذریعہ کرداروں کی فطرت اور سرشت میں تبدیلی لے آتے ہیں۔ لیکن یہ تبدیلی بھی انتہائی فطری ہوتی ہے کیونکہ کرداروں کے اطوار اور مزاج نیز فطرت وسرشت میں یہ اچانک پیدا ہونے والا تغیر داخلی آویزش اور جذباتی کشمکش کی ایک ٹھوس بنیاد رکھتا ہے۔ ببل میں بھی درباری اس جذباتی کشمکش سے گزرتا ہے اور ببل کے رونے پر سیتا کا اسے پیار کرنا اور ماں کی طرح سینے سے لگانا درباری کی انسانیت کو جگانے کا نیز اس کی تطہیر نفس کا سبب بن جاتا ہے۔

سماجی انصاف، مساوات اور عزت نفس کی جستجو بیدی کے مختلف افسانوں میں بکھری ہوئی ہے۔ اس ضمن میں ان کا افسانہ تلادان بھی آتا ہے۔ یہ ایک دھوبی کے بچے کی عزت

نفس کی کہانی ہے۔ افسانے کی ابتداء میں بیدی نے اس بچے کا تعارف جن الفاظ میں کرایا ہے۔ وہ ہمارے سامنے اس کی شخصیت کے خدوخال واضح کردیتے ہیں۔ اس کے نام کی وجہ تسمیہ اور عادات واطوار کا بیان گرچہ مختصر ہے لیکن جامع ہے اسی وجہ سے آغاز کی چند سطور کے مطالعے سے ہی ہم اس کردار کی بنیادی خصوصیات سے واقف ہو جاتے ہیں:

> ''دھوبی کے گھر کہیں گورا چٹا چھورا پیدا ہو جائے تو اس کا نام بابو رکھ دیتے ہیں۔ سادھو رام کے گھر بابو نے جنم لیا اور یہ صرف بابو کی شکل وصورت پر ہی موقوف نہیں تھا۔ جب وہ بڑا ہوا تو اس کی تمام عادتیں بابوؤں جیسی تھی۔ ماں کو حقارت سے ''اے یو'' اور باپ کو ''چل بے'' کہنا اس نے نہ جانے کہاں سے سیکھ لیا تھا۔ وہ اس کی رعونت سے بھری ہوئی آواز۔ پھونک پھونک کر پاؤں رکھنا جوتوں سمیت چوکے میں چلے جانا' دودھ کے ساتھ بالائی نہ کھانا' سبھی صفات بابوؤں والی ہی تو تھیں۔ جب وہ تحکمانہ انداز سے بولتا اور چل بے کہتا تو سادھو رام کھی کھی بالکل بابو کہہ کر اپنے زرد دانت نکال دیتا اور پھر خاموش ہو جاتا۔'' ۲۵

اونچ نیچ اور چھوت چھات جیسی سماجی برائیوں سے بے پروا خود میں اور اعلیٰ ذات کے بچوں میں کوئی فرق نہ سمجھنے والا بابو پہلی بار اپنے دوست سکھ نندن کے یوم پیدائش پر اس حقیقت سے آگاہ ہوتا ہے کہ وہ سکھ نندن کے برابر نہیں ہو سکتا کیونکہ وہ ایک نیچی ذات والے باپ کا بیٹا ہے۔ سکھ نندن کے جنم دن پر اس کا باپ دور ونزدیک کے سب لوگوں کی دعوت کرتا ہے۔ سکھ نندن کو تول کر اس کے وزن کے برابر اناج غریبوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ پسماندہ طبقے اور نیچی ذات کے لوگ کام میں ہاتھ بٹانے اور دان کی رقم وغلہ لینے آتے ہیں۔ ان میں بابو کی ماں بھی شامل ہے۔ تلادان کے بعد جب بابو سکھ نندن سے ملنے آگے بڑھتا ہے تو وہ احساس تفاخر کے تحت اس سے ٹھیک سے مخاطب نہیں ہوتا اور کہتا ہے۔ ''کل آنا بھائی۔ دیکھتے نہیں ہو آج مجھے فرصت نہیں ہے۔ جاؤ۔'' دوست کی اس بے رخی سے اس

کے جذبات کو بے حد ٹھیس لگتی ہے۔اس کے علاوہ جب وہ اپنی ماں کو تلادان کا گیہوں لینے کے لیے چادر پھیلائے زمین پر بیٹھا دیکھتا ہے تو بے انتہا ذلت محسوس کرتا ہے۔ ردعمل کے طور پر جب تک دان کا یہ گیہوں ختم نہیں ہو جاتا وہ اپنے چچا کے یہاں کھانا کھاتا ہے۔محنت سے حاصل کی گئی روٹی سے اس کی عزت نفس کو تسکین ہوتی ہے وہ اونچ نیچ اور چھوت چھات کی بنیادوں پر کھڑے سماجی نظام سے لڑنا چاہتا ہے لیکن چونکہ وہ ابھی بچہ ہے۔اس لیے اس کا باغیانہ رجحان وہ شدت نہیں اختیار کر پاتا جو اس نظام کو درہم برہم کرنے میں اپنا کردار ادا کر سکے۔گاؤں میں چیچک کی بیماری پھیلتی ہے۔بابو بھی اس کا شکار ہو جاتا ہے۔تیز بخار اسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔بابو کی ماں کے کپڑا دھو کر گھر نہ پہنچانے پر سکھ نندن کی ماں اپنے کپڑے لینے اس کے گھر آتی ہے۔ جوتشی کے کہنے پر بابو کی ماں اسے غلہ میں تولتی ہے۔خود کو تلتے دیکھ کر بابو ایک قسم کا روحانی سکون محسوس کرتا ہے۔گویا آج وہ سکھ نندن کے برابر ہو گیا لیکن سماجی نابرابری کو ختم کرنے کی اس جدوجہد کو وہ اختتام تک پہونچانا چاہتا ہے۔چار دن کے بعد پہلی مرتبہ وہ زبان کھولتا ہے اور کہتا ہے:

"اماں! کچھ گندم اور ماش کی دال دے دو سکھی کی ماں کو
کب سے بیٹھی ہے بیچاری" [۲۶]

یہ کہہ کر گویا اس نے خود کو سکھ نندن کے برابر کر لیا۔وہ مطمئن ہو کر اس دنیا سے سدھار جاتا ہے۔اس طرح ایک معصوم بچہ کی جگہ بابو ایک المیہ کردار بن کر ابھرتا ہے جو سماجی نظام کو بدل نہیں سکا لیکن اپنی موت سے اس نے یہ بتا دیا کہ بچے سبھی ایک جیسے ہیں۔اس کہانی میں بیدی نے دھوبی کے بچے کی نفسیاتی زد میں معاشرتی اور طبقاتی استحصال و تفاوت کو اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔اس ضمن میں ڈاکٹر وارث علوی کی رائے ملاحظہ ہو:

"بابو کے جنم سے سماجی نظام میں کوئی دراڑ نہیں پڑی لیکن
اس کی پیدائش اس نظام کے تضادات کو روشن کر گئی اور اس کی
موت نے بتا دیا کہ گو اس کے پاس ان تضادات سے لڑنے کی
طاقت نہیں لیکن وہ مر کر یہ ثابت کرتا گیا کہ بچے تو سبھی ایک جیسے

ہوتے ہیں اور قدرت انسان کو آزاد پیدا کرتی ہے۔لیکن انسان کا
قائم کردہ سماجی نظام ہر بچہ کو آزادی اور برابری کی زندگی جینے کی
اجازت نہیں دیتا۔اس لیے زندگی نہیں موت ہی اس کے حق میں
اچھی ہے۔ ایسے سرکش شعلوں کا نہ پیدا ہونا ہی بہتر ہے لیکن
قدرت ایسے شعلے پیدا کرتی ہے اور ان کی پیدائش اور موت دونوں
نظام وقت کے لیے چیلنج ثابت ہوتے ہیں۔'' ۲۷

بیدی کی کردار نگاری کی یہ اہم خصوصیت ہے کہ وہ کردار کی باطنی کیفیات کا بیان خود نہ کر کے اس کی حرکات وسکنات اور اس کے رویہ کو ایک معروضی نقطۂ نظر اپناتے ہوئے قاری کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔اب یہ قاری کا کام ہے کہ وہ کردار کی نفسیاتی گرہوں کو کھولنے کی کوشش کرے۔ ایک کامیاب افسانہ نگار کی طرح وہ اپنے سماجی شعور اور گہری بصیرت کو بروئے کار لاتے ہوئے واقعات و حادثات کو ان کی اصل صورت میں پیش کر دیتے ہیں۔وہ اپنے آدرشوں کے لیے کرداروں کو کاٹتے چھانٹتے نہیں۔اس کا یہ فائدہ ہوتا ہے کہ مثالی اور ڈھلے ڈھلائے کرداروں کی جگہ قاری خود کو اپنی چاروں طرف چلتے' پھرتے' بولتے' سانس لیتے اور اپنے عمل وردعمل سے زندگی کی بوقلمونیوں میں اضافہ کرتے ہوئے کرداروں کے درمیان پاتا ہے۔بابو کا کردار بھی ایسے ہی کرداروں میں شامل ہے۔ سماجی نابرابری' اونچ نیچ' ذات پات اور چھوا چھوت کی بنیادوں پر کھڑا سماج معاشرتی وطبقاتی استحصال کی ایک ایسی فضا تیار کرتا ہے جس میں ایک بچہ جو فطرت کے قوانین کے مطابق زندگی گزارنا چاہتا ہے' ذہنی انتشار و پراگندگی کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ انتشار اس کے رویہ کو سرکش بنا دیتا ہے۔وہ اس سماجی نظام کو بدلنے کی قوت خود میں نہ پاتے ہوئے بھی اس کے تئیں اپنی نفرت اور غصہ کا اظہار مختلف مواقع پر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ موت کی آغوش میں سونے سے قبل اپنے تلادان میں سے کچھ غلہ سکھ نندن کی ماں کو دینے کی ہدایت کر کے گویا وہ اس سماجی تفریق کو ختم کرنے کی آخری کوشش کرتا ہے۔ایک ایسی کوشش جو کامیاب نہیں ہوتی لیکن اس باغیانہ رجحان کی ایک چھوٹی سی چنگاری کا پتہ ضرور دیتی ہے جو ایک دن اس

ظالمانہ نظام کو خاکستر کرنے کے لیے شعلے کی شکل اختیار کر سکتی ہے۔

بیدی نے اس افسانے میں انسانی وقار اور عزت نفس کو بلند کرنے کی غرض سے سماج کی سب سے زیادہ دکھتی ہوئی رگ پر ہاتھ رکھا ہے۔ انہوں نے سماجی انصاف اور مساوات کی بقاء کے لیے خطرہ بن چکے معاشی اور معاشرتی تفاوت کے الم ناک نتائج کے اظہار کے لیے جو فضا تیار کی ہے اس میں درمندی، ایمانداری و صدق بیانی موجود ہے۔

بیدی نے سماجی مسائل نیز ان کی تہذیبی و ثقافتی بنیادوں کے حوالے سے عورت کی نفسیات، اس کے مسائل اور اسے درپیش خطرات کا جائزہ لیا ہے۔ ان افسانوں میں گرہن اور لاجونتی اہم ہیں۔ لاجونتی ایک مغویہ عورت کی کہانی ہے۔ ملک کی تقسیم سے پیدا شدہ مسائل میں سے ایک اہم مسئلہ بے شمار ہندو، مسلمان اور سکھ عورتوں کے اغواء ان کی دستیابی اور اپنے گھروں کو واپسی کا بھی تھا۔ ان مغویہ عورتوں کی بازیابی دراصل اتنا بڑا مسئلہ نہیں تھا جتنا بڑا مسئلہ ان کو دوبارہ ان کے گھروں میں بسانے کا تھا۔ ان عورتوں کے شوہر، بھائی اور والدین دوبارہ انہیں اپنے گھروں میں رکھنے پر تیار نہیں تھے۔ کتنوں کو گھر والوں نے پہچاننے ہی سے انکار کر دیا۔ اس تکلیف دہ صورت حال سے افسانہ نگار ہمیں ان الفاظ میں واقف کراتا ہے:

''مغویہ عورتوں میں کچھ ایسی بھی تھیں جن کے شوہروں، جن کے ماں باپ، بہن اور بھائیوں نے انہیں پہچاننے سے انکار کر دیا تھا۔ آخر وہ مر کیوں نہ گئیں؟ اپنی عفت اور عصمت کو بچانے کے لیے انہوں نے زہر کیوں نہ کھا لیا۔ کنویں میں چھلانگ کیوں نہ لگا دی وہ بزدل تھیں جو اس طرح زندگی سے چمٹی ہوئی تھیں۔ سینکڑوں ہزاروں عورتوں نے اپنی عصمت لٹ جانے سے پہلے اپنی جان دیدی۔ لیکن انہیں کیا پتہ کہ وہ زندہ رہ کر کس بہادری سے کام لے رہی ہیں۔ کیسے پتھرائی ہوئی آنکھوں سے موت کو گھور رہی ہیں۔ ایسی دنیا میں جہاں ان کے شوہر تک انہیں نہیں پہچانتے۔ پھر ان میں سے کوئی جی ہی جی میں اپنا نام دہراتی ...... سہاگ ونتی

..........سہاگ والی اور اپنے بھائی کو اس جم غفیر میں دیکھ کر آخری بار اتنا کہتی......تو بھی مجھے نہیں پہچانتا بہاری؟ میں نے تجھے گودی کھلایا تھا' رے ....اور بہاری چلا دینا چاہتا پھر وہ ماں باپ کی طرف دیکھتا اور ماں باپ اپنے جگر پر ہاتھ رکھ کر نارائن بابا کی طرف دیکھتے اور نہایت بے بسی کے عالم میں نارائن بابا آسمان کی طرف دیکھتا جو دراصل کوئی حقیقت نہیں رکھتا اور جو صرف ہماری نظر کا دھوکا ہے۔ جو صرف ایک حد ہے جس کے پار ہماری نگاہیں کام نہیں کرتیں۔" ۲۸

انہیں مغویہ عورتوں میں لاجونتی بھی ہے۔ اس کا شوہر سندر لال ایک سماج سدھارک ہے۔ وہ مغویہ عورتوں کو دوبارہ ان کے گھروں تک واپس پہنچانے اور انہیں پھر سے بسانے کی تحریک میں پیش پیش ہے۔ لاجونتی کی بازیافت کے بعد سندر لال اسے گھر لے جاتا ہے اور ہر طرح سے اس کے آرام و آسائش کا خیال رکھتا ہے۔ پہلے وہ لاجونتی پر ہاتھ اٹھا دیا کرتا تھا مگر اب وہ کسی دیوی کی طرح اس کی عزت کرتا ہے۔ یہیں سے لاجونتی کے جذباتی و نفسیاتی بحران کی ابتداء ہوتی ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ سندر لال اس سے اس کی آپ بیتی پوچھے اور وہ اپنے ساتھ گزرے حادثے کو بتا کر روئے تاکہ اس کا دل ہلکا ہو جائے لیکن سندر لال دانستہ طور پر کچھ جاننے سے پہلو تہی اختیار کرتا ہے۔ ہاں بشری خصوصیات سے مجبور ہو کر اتنا ضرور پوچھتا ہے کہ وہ کون تھا۔ "جماں" لاجو جواب دیتی ہے۔ جب سندر لال اس سے جماں کے سلوک کے متعلق پوچھتا تو وہ کہتی:

"اس نے کبھی مارا تو نہیں مگر ڈرایا ضرور...........تم مجھے مارتے تھے اور میں ڈرتی نہ تھی۔ اب تو نہ مارو گے۔" ۲۹

سندر لال کو لاجو کے ساتھ اپنا پچھلا سلوک یاد آتا ہے وہ آبدیدہ ہو جاتا ہے۔ "نہیں دیوی اب نہیں ماروں گا۔" لاجونتی لفظ دیوی سن کر رونے لگتی ہے۔ اسے دیوی ہونا قبول نہیں وہ عورت بن کر رہنا چاہتی ہے۔ وہ اپنے بدن کی طرف دیکھتی ہے جو تقسیم کے بعد اب دیوی کا بدن ہو چکا

تھا۔ بیدی سماج میں عورت کے وجود اور اس کی شخصیت سے متعلق نظریات کی انتہا پسندی سے ہمیں آگاہ کرتے ہیں۔ ایک طرف معاشرہ میں اسے دیوی کہا جاتا ہے تو دوسری طرف اس کے ساتھ بدترین سلوک اور استحصال روا رکھا جاتا ہے۔ یہ دونوں صورتیں ہی عورت کو قبول نہیں۔ وہ انسانی سطح پر جینا چاہتی ہے تاکہ اس کے اپنے جسمانی اور ذہنی وجذباتی تقاضے پورے ہو سکیں۔ لاجونتی ایک المیہ کا شکار ہو چکی ہے۔ اب سندر لال کے بدلے ہوئے رویہ کی شکل میں دوسرا المیہ اس کا منظر ہے۔ وہ بیوی بن کر رہنا چاہتی ہے۔ دیوی بن کر نہیں۔ وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو بن جانا چاہتی ہے جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی۔ لیکن اب وہ بس کر بھی اجڑ گئی تھی۔ پروفیسر آل احمد سرور اس بارے میں رقم طراز ہیں:

> ''لاجونتی میں ایک المیہ کے بعد دوسرا المیہ ساری گہرائی اور تاثر کے ساتھ ہمیں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ لاجو جو عورت تھی مگر سندر لال نے اپنی نیکی اور رحم دلی کی وجہ سے دیوی بنا لیا۔ جو بس گئی پر اجڑ گئی' بیدی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ روح کا ملاپ کافی نہیں۔ جسم کا ملاپ صرف جسمانی سطح پر نہیں ہوتا' روحانی سطح پر بھی ہوتا ہے۔'' ۳۰

پروفیسر آل احمد سرور کی رائے کی روشنی میں یہ کہنا مناسب ہوگا کہ ہماری سماجی قدریں عورت کے ذہن کی تربیت جن نقوش پر کرتی ہیں ان میں شوہر کی بالادستی اور حاکمیت کا تصور ایک اہم حصہ رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ صنف نازک کی نفسیات کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ مرد کے فدویانہ رویہ کے مقابلے میں اس کے اکھڑ پن اور کسی حد تک اس کے حاکمانہ رویہ کے تئیں زیادہ کشش محسوس کرتی ہے۔ لاجو بھی اسی سماج اور ماحول کی پروردہ ہے وہ سندر لال کو شوہر کے روپ میں دیکھنا چاہتی ہے۔ پجاری کے روپ میں نہیں وہ کسی بھی قیمت پر اپنا عورت پن نہیں کھونا چاہتی۔ دیکھا جائے تو یہ محض لاجونتی کا المیہ نہیں ہے۔ سندر لال کا بھی المیہ ہے۔ وہ لاجو کو دیوی کا مقام دے کر اور اسے اپنا کر ایک آدرش وادی تو بن جاتا ہے لیکن اس کی یہ باطنی پاکیزگی اور غیر معمولی معصومیت زندگی کی بہت سی امنگوں اور ازدواجی رشتے کے اہم تقاضوں

کو سلا دیتی ہے جب کہ بیوی اور شوہر کے آپسی رشتہ کی بقاء کے لیے ان امنگوں اور تقاضوں کا زندہ رہنا ضروری ہے۔ لاجونتی اپنے شوہر کے اسی پرانے رویہ کے متمنی ہے۔ اس کی اس خواہش کی اسباب کو سمجھنے کے لیے درج ذیل باتوں پر نظر ڈالنی ضروری ہے۔

اغواء کا یہ حادثہ اگر درمیان میں نہ ہوتا اور سندر لال اپنے رویہ پر شرمندہ ہوکر اپنے برتاؤ میں تبدیلی لے آتا تو لاجونتی اس جذباتی اور نفسیاتی بحران سے دوچار نہ ہوتی۔ کیونکہ اس وقت پرائے مرد کے ساتھ کچھ دن گزارنے کا احساس گناہ دامن گیر نہ ہوتا۔ دراصل یہ احساس گناہ اور شرمندگی ہے جو اسے اس جذباتی کشمکش میں مبتلا کرتی ہے۔ حالانکہ جس جرم کے لیے وہ خود کو مجرم سمجھ رہی ہے اس میں اس کا کوئی حصہ نہیں۔ لیکن وہ اسی سماج اور معاشرے کی ایک فرد ہے جہاں مرد کی زیادتی، اس کا جبر اور اس کی حیوانیت اپنے جرائم و مظالم کے جواز کے لیے ہمیشہ سے عورت کو مورد الزام ٹھہراتی آئی ہے۔ اگر سندر لال گھر لانے کے بعد مردانہ فطرت کے عین مطابق اس حادثے کو بنیاد بنا کر اسے لعن طعن کرتا اور جب وہ اپنی صفائی پیش کرتی تو اسے معاف کر دیتا تو اس وقت لاجو کا وہ احساس تحفظ جو سندر لال کی مسلسل نرم گفتاری اور مہربانہ رویہ سے ختم ہو گیا ہے، برقرار رہتا۔ کیونکہ تب اسے یہ رویہ ایک عام شوہر کا رویہ محسوس ہوتا۔ اس وقت لاجو مطمئن ہو جاتی کہ اس کی بشری عظمت بحال ہو چکی ہے۔ لیکن سندر لال ایسا نہیں کر پاتا وہ لاجو کو پہلے سے زیادہ عزت دینے کے باوجود دیوی سے بیوی نہیں بنا سکا۔ یہی چیز لاجو کے ذہنی کرب کا باعث ہے۔ جس کو بیدی نے بڑی خوبصورتی سے اپنے اس افسانے میں پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> ”جب بہت سے دن بیت گئے تو خوشی کی جگہ پورے شک نے لے لی۔ اس لیے نہیں کہ سندر لال بابو نے پھر وہی پرانی بدسلوکی شروع کر دی تھی بلکہ اس لیے کہ وہ لاجو سے بہت اچھا سلوک کرنے لگا تھا۔ ایسا سلوک جس کی لاجو متوقع نہ تھی۔ وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی ہے جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی، لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سندر لال نے

اسے یہ محسوس کرادیا۔ جیسے وہ لاجونتی کانچ کی کوئی چیز ہے جو
چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی......اور لاجو آئینے میں اپنے سراپا کی
طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی ہے کہ وہ اور تو سب کچھ
ہو سکتی ہے پر لاجو نہیں ہو سکتی۔ وہ بس گئی پر اجڑ گئی۔'' [۱۳]

ایک شادی شدہ عورت کی نفسیات کا ایک اور پہلو اس وقت سامنے آتا ہے۔ جب سندر لال لاجونتی سے جماں کے سلوک کے بارے میں دریافت کرتا ہے۔ جواب میں لاجونتی اسے بتاتی ہے کہ جماں اسے مارتا نہیں تھا لیکن اسے جماں سے خوف محسوس ہوتا تھا۔ ساتھ ہی وہ یہ بھی کہتی ہے کہ ''تم مارتے تھے لیکن میں ڈرتی نہ تھی'' یعنی جماں کے برا سلوک نہ کرنے پر بھی لاجو اس سے ڈرتی ہے جب کہ سندر لال کی مارپیٹ سے اسے خوف نہیں محسوس ہوتا۔ یہی وہ نفسیاتی گرہ ہے جس کو ہم اسی وقت کھول سکتے ہیں۔ جب ہم لاجونتی کے احساسات و جذبات کا جائزہ لیتے وقت ان سماجی و تہذیبی اقدار کو نظر میں رکھیں گے جو اسے شادی جیسے پاکیزہ بندھن کے ذریعہ کسی مرد سے باندھ کر اس کے تحفظ اور ممتاز سماجی مقام کی ضمانت فراہم کرتی ہیں۔ وارث علوی نے اس اہم نکتہ پر واضح طور پر روشنی ڈالی ہے:

''جماں اسے مارتا نہیں تھا لیکن لاجو اس سے ڈرتی تھی
کیونکہ وہ مغویہ تھی۔ اور اسی لیے اس کی حیثیت غیر یقینی تھی۔ جماں
کے ساتھ اس کے رشتہ کو کسی سماجی یا اخلاقی قانون کا سہارا نہیں
تھا۔ اس لیے وہ نہیں جانتی تھی کہ محض جنسی رشتہ پر قائم تعلق کب
تک پائیدار ثابت ہو سکتا ہے۔ عورت میں دلچسپی کا فقدان کبھی بھی
اس رشتہ کو ختم کر سکتا ہے۔ یہی غیر یقینی صورت حال ''جماں'' کو
لاجو کے لیے ایک ایسا غیر بناتی تھی جو سندر لال اس کے لیے نہیں
تھا۔ سندر لال اسے مارتا تھا۔ اس سے خراب سلوک کرتا تھا لیکن وہ
اس کا اپنا تھا' اس کا مرد تھا' گھر والا تھا کیونکہ بیاہ کے ذریعہ سماج اور
اخلاق نے اس رشتہ کی توثیق کی تھی۔ اس لیے دونوں کے بیچ کا

رشتہ غیر یقینی اور ناپائیدار نہیں تھا۔''۳۲؎

وارث علوی کی مندرجہ بالا رائے انسانی نفسیات کی تعمیر و تشکیل میں اہم کردار ادا کرنے والی تہذیبی اور ثقافتی اقدار کی اہمیت کا اثبات ہے۔ یہ سماجی قدریں ہی ہیں جو ذہنی و جذباتی رویوں کو متعین کرتی ہیں۔ مغویہ عورت کی ذہنی کیفیت اور جذباتی کشمکش کا مشاہدہ بیدی نے عمیق نظروں سے کیا ہے۔ وہ چونکہ انسانی نفسیات کے پس پردہ کام کرنے والے سماجی و تہذیبی عوامل کا صحیح معنوں میں ادراک رکھتے ہیں۔ اس لیے کردار کے نفسیاتی تجزیہ کا حق ادا کرتے ہیں۔

''اپنے دکھ مجھے دے دو کی اندو بیدی کی کردار نگاری کا بہترین نمونہ ہے۔ اس کی کہانی ازدواجی زندگی کے آغاز سے شروع ہوتی ہے۔ اندو مدن کی بیوی بن کر اس کی زندگی میں داخل ہوتی ہے۔ بیدی اس مختصر کنبہ سے قاری کا تعارف کراتے ہیں۔ مدن کا باپ' دھنی رام' مدن اس کا چھوٹا بھائی کندن اور چھوٹی بہن منی یہ وہ افراد ہیں جن کی دنیا کو اندو اپنی خدمت گزاری' قربانی' ایثار اور محبت سے جنت بنا دیتی ہے۔ کہانی کا آغاز مدن کی شادی سے ہوتا ہے۔ جب چکلی بھابھی اور دوسری خواتین اسے حجلۂ عروسی میں داخل کر دیتی ہیں اور وہ پہلی بار اندو کو دیکھتا ہے۔ شوہر اور بیوی کے درمیان گفتگو شروع ہوتی ہے۔ دونوں کے گھروں کے افراد اور ان کے مسائل بات چیت کا موضوع بنتے ہیں۔ دوران گفتگو مدن اپنی ماں کی موت کو یاد کر کے افسردہ ہو جاتا ہے اندو اسے تسلی دیتی ہے۔ اس کا سر اپنے سینے سے لگا لیتی ہے۔ اس سے کہتی ہے کہ میں اب تمہاری ہوں۔ تم سے صرف ایک چیز مانگتی ہوں اور جب مدن اس سے دریافت کرتا ہے کہ وہ کیا چاہتی ہے۔ تو اندو بے پناہ لگاؤ سے کہتی ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' پہلے مدن اس فقرے کو ایک ان پڑھ عورت کو اس کی ماں یا سہیلی کا رٹایا ہوا فقرہ سمجھتا ہے لیکن اندو اپنے عمل سے یہ ثابت کر دیتی ہے کہ یہ محض ایک رٹا ہوا فقرہ نہیں تھا بلکہ اس کے دل کی آواز تھی۔ وہ مدن کے بھائی بہن کو بے حد پیار دیتی ہے۔ گھر کے تمام مسائل کا حل ڈھونڈتی ہے۔ مدن کے باپ دھنی رام کا تبادلہ سہارن پور ہو جاتا ہے۔ وہاں کی تنہائی سے گھبرا کر وہ اندو کو اپنے پاس بلا لیتے ہیں۔ مدن خود اندو سے دور نہیں رہ پاتا اور اسے واپس بلا لیتا

ہے۔ تنہائی میں دھنی رام کی صحت خراب ہو جاتی ہے۔ مدن انہیں واپس لاتا ہے۔ کچھ دنوں بعد دھنی رام کا انتقال ہو جاتا ہے۔ گھر کی ذمہ داری مدن کے کاندھوں پر آ جاتی ہے۔ اندو بھی مصروف ہو جاتی ہے۔ کندن کو تعلیم دلا کر اس کی شادی کرتی ہے۔ منی کی شادی بھی کرتی ہے۔ اس کے اپنے بچے بھی پیدا ہوتے ہیں۔ کندن اپنی بیوی کو لے کر الگ ہو جاتا ہے۔ گھر کا بٹوارا ہو جاتا ہے۔ کاروبار بھی تقسیم ہو جاتا ہے۔ آمدنی آدھی رہ جاتی ہے لیکن اندو کی سوجھ بوجھ سے حالات پھر معمول پر آ جاتے ہیں۔ شوہر کے خانگی مسائل کو حل کرنے میں اندو اس قدر مصروف ہو جاتی ہے کہ شوہر پر خاطر خواہ توجہ نہیں دے پاتی جس کا نتیجہ مدن کی بے راہ روی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ وہ بازاری عورتوں میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔ جب اندو کو اس کا علم ہوتا ہے تو وہ اپنے شوہر کی بے راہ روی کو روکنے کے لیے خود کو سجاتی سنوارتی ہے۔ مدن اسے اس روپ میں دیکھ دوبارہ اس کی آغوش میں آ جاتا ہے۔

اس طرح یہ کہانی جو مدن کی شادی سے شروع ہوتی ہے۔ اندو کی جوانی کی زوال پر اس وقت ختم ہو جاتی ہے جب مدن واپس اس کی آغوش میں آ جاتا ہے۔ اس عرصہ میں ایک متوسط گھرانے کے معاشی اور جذباتی و ذہنی بحران کے مختلف پہلو سامنے آتے ہیں۔ وہ نفیاتی الجھنیں جو انسانی زندگی کا جزو لازم ہیں' افسانے میں بے حد فنکارانہ طور پر پیش کی گئی ہیں۔ گھر کے افراد کے مسائل کا حل اور ان کی خواہشات کی تکمیل اندو مختلف طریقوں سے کرتی ہے۔ وہ اپنی قربانی' محبت' خلوص' لگن اور احساس ذمہ داری سے ایک چھوٹے سے گھر کو جنت بنا دیتی ہے۔ اس طرح وہ ہندوستانی معاشرت کی تہذیبی اقدار کا جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ وارث علوی اس کی شخصیت کے اہم نقوش کا جائزہ لیتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''اندو عورت کا آئیڈیل نہیں بلکہ آرکی ٹائپ بن گئی ہے۔
> جس میں ہر ٹائپ سمایا ہوا ہے۔ وہ سسر کے لیے ایک ایسی بہو ہے
> جو بیٹی کی طرح ان کی خدمت کرتی ہے۔ اور جس میں سسر کو اپنی
> مرحومہ بیوی کی شبہہ نظر آتی ہے اور پھر وہ کشف کے لمحات بھی
> آتے ہیں جب سب رشتے معدوم ہو جاتے ہیں اور اندو میں ازلی

> عورت کی شان جھلکنے لگتی ہے۔ وہ فطرت کی پر اسرار تخلیقی قوتوں کا مظہر بن جاتی ہے۔ یہی وہ حد فاصل ہے جو عورت کے اسطور کو گرہستن کے آدرش سے جدا کرتی ہے۔''۳۳؎

وراث علوی کا خیال درست ہے۔ اندو ایک ایسی عورت کی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہے جس کا ہندوستانی تہذیب کی قدروں سے گہرا رشتہ ہے۔ وہ بیک وقت بیوی، بہو، بھاوج، ماں سبھی کے فرائض سے بخوبی عہدہ برآ ہوتی ہے۔ رشتوں کی اہمیت وقدر و قیمت کا بھرپور احساس رکھتی ہے۔ شادی کے بعد پہلی رات کو ہی وہ مدن سے اس کے دکھ مانگ کر زندگی کے نشیب وفراز میں اپنی حصہ داری کا احساس کراتی ہے۔ شوہر کو ہر طرح سے خوش رکھنے کے لیے وہ ایسے نفسیاتی طریقے اختیار کرتی ہے کہ جن سے مدن کے احساس برتری کو چوٹ بھی نہ پہنچے اور خود اس کا تشخص بھی برقرار رہے۔ وہ اپنے سسر اپنی نند اور دیور کے تیئں جب خلوص ومحبت کا اظہار کرتی ہے تو ساتھ ہی مدن کو یہ بھی باور کرانا چاہتی ہے کہ ان لوگوں سے اس کا لگاؤ اور محبت اس لیے ہے کہ وہ اپنے شوہر سے محبت کرتی ہے۔ لہذا جو لوگ شوہر کو پیارے ہیں وہ اسے بھی عزیز ہیں، اس طرح وہ نہایت آسانی سے مدن پر ذہنی اور اخلاقی برتری حاصل کر لیتی ہے۔

عام طور پر متوسط گھرانوں کو درپیش مسائل میں سب سے اہم مسئلہ اخراجات کی زیادتی کے لحاظ سے مالی وسائل کا محدود ہونا ہے۔ دھنی رام کا گھر بھی اس کا ایک نمونہ ہے لیکن اندو اپنے حسن سلیقہ کا ثبوت فراہم کرتے ہوئے ایسے مسئلوں سے نمٹنے میں مدن کی مدد کرتی ہے۔ وہ کندن کے بی۔اے میں داخلے کے لیے اور منی کی شادی کے لیے رقم کی فراہمی کے سلسلے میں عین وقت پر مدن کی فکر کو اس طرح ختم کر دیتی ہے کہ وہ حیران رہ جاتا ہے۔ وہ اس سے کہتی ہے:

> ''چلو میرے ساتھ'' اور مدن بھیڑ کے بچے کی طرح اندو کے پیچھے چل دیتا، اندو صندل کے صندوق کے پاس پہنچتی جسے کسی کو مدن سمیت ہاتھ لگانے کی اجازت نہ تھی۔ کبھی کبھی اس بات پر خفا ہو کر مدن کہتا۔ ''مرو گی تو اسے بھی چھاتی پر ڈال کر لے جانا''

اور اندو کہتی۔ ''ہاں لے جاؤں گی۔'' پھر اندو وہاں سے مطلوبہ رقم نکال کر سامنے رکھ دیتی۔

''یہ کہاں سے آ گئے''؟

''کہیں سے بھی آئے .... تمہیں آم کھانے سے مطلب ہے کہ'' ...... ''پھر بھی''؟

تم جاؤ اپنا کام چلاؤ''

اور جب مدن زیادہ اصرار کرتا تو اندو کہتی ''میں نے ایک سیٹھ دوست بنایا ہے نا۔'' اور پھر ہنسنے لگتی۔ جھوٹ جانتے ہوئے بھی مدن کو یہ مذاق اچھا نہ لگتا۔ پھر اندو کہتی۔ ''میں چور لیٹرا ہوں ...... تم نہیں جانتے؟ سخی لیٹرا جو ایک ہاتھ سے لوٹتا ہے اور دوسرے ہاتھ سے گریب گربا کو دیتا ہے۔'' ۳۴

اس طرح اندو اپنے حسن انتظام کی بدولت اپنی شناخت قائم کرتی ہے۔ وہ صحیح معنوں میں اس ہندوستانی عورت کی نمائندگی کرتی ہے جو شوہر کے گھر میں قدم رکھتے ہی وہاں کے دکھوں کو اپنا لیتی ہے اور ان کی جگہ اس گھر کو خوشیوں سے بھر دیتی ہے۔ اندو اپنی خوبیوں کی وجہ سے ایک مثالی کردار کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ لیکن بیدی اس کی نسوانی فطرت کے اہم تقاضوں کو اس مثالیت پسندی پر قربان نہیں کرتے۔ وہ اندو کی شخصیت کے اس رخ کو بھی ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں جب شوہر کی بے راہ روی پر اسکی نسوانی انا جاگ اٹھتی ہے۔ وہ اسے دوبارہ پانے کے لیے خود کو سجاتی سنوارتی ہے اور اپنے وجود کی کھوئی ہوئی عظمت و معنویت کو ایک بار پھر بحال کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ اندو کے کردار کا دوسرا رخ ہے۔ اس رخ کا تعلق اس کے باطن سے ہے۔ گھریلو زندگی کے دوسرے مسائل سے قطعی مختلف یہ مسئلہ اس کے وجود اور اس کے جذبات کی عدم تفہیم کا ہے۔ اندو میں مدن کی دلچسپی کم ہونے کی وجہ سے اس کی بے راہ روی بڑھتی ہے۔ اس کا یہ طرز عمل دونوں کے ازدواجی رشتے کے درمیان خلیج پیدا کر دیتا ہے۔ لیکن اندو اس دراڑ کو کھائی بننے سے قبل ہی پاٹ دیتی ہے۔ وہ

مدن کی اس بے راہ روی کے لیے اپنی بے التفاتی کو بھی ذمہ دار مانتی ہے۔ گھریلو مسائل میں الجھ کر وہ مدن کے ان فطری تقاضوں کو بخوبی پورا نہیں کر سکی تھی جو ازدواجی رشتے کی بنیاد ہیں۔ اس لیے وہ خود کو سجاتی ہے اور پھر مدن کو ایک ایسی دنیا میں لے جاتی ہے جو روحانی سرشاری' بھرپور کیف اور بے پناہ سکون کی آماجگاہ ہے۔ کیف و مسرت کی یہ جنت مدن کو اندو کی ذات میں دوبارہ مل جاتی ہے۔ لیکن یہ قربانی دے کر اندو خالی ہاتھ رہ جاتی ہے۔ کہانی میں اندو کی شکل میں سماج کے اس المیہ کو پیش کیا گیا ہے جو کم و بیش ہر ہندوستانی عورت کا مقدر ہے۔ جہاں ایک عورت کو اپنا سب کچھ قربان کرنے کے باوجود بھی کچھ کھونے کا خدشہ لگا رہتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی کچھ کھونے کے بعد دوبارہ اسے پانے کے لیے ایک بار پھر خود کو مٹانا پڑتا ہے۔ ناقدری کی یہ ایک ایسی مثال ہے جو عورت کی مظلومیت کے احساس کے ساتھ ہی ہمیں اس کی بشری عظمت کے اعتراف پر مجبور کر دیتی ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور کے مطابق اندو ایک عظیم عورت ہے۔ جو سبزے کی طرح ہر پامالی کے بعد نئے انداز سے سر اٹھاتی ہے۔

گرہن بیدی کا پہلا افسانہ ہے جس میں اساطیری پہلو بے حد نمایاں ہے۔ چاند گرہن کو ایک علامت کے طور پر بیدی نے استعمال کیا ہے۔ وہ اس گرہن کی سائنسی وجوہات سے قطع نظر اس کے اساطیری اور دیو مالائی جواز کے پس منظر میں کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں۔ افسانے کا مرکزی کردار ہولی ہے۔ اپنے دکھ مجھے دے دو کی اندو' گرم کوٹ کی شمی' ایک چادر میلی سی کی رانو اور لاجونتی کی لاجو کی طرح یہ بیدی کا ایک اور زندۂ جاوید کردار ہے۔ اس افسانے میں بیدی نے عورت کی ہمہ گیر اہانت کو موضوع بنایا ہے۔ ایک مظلوم عورت کی خواہش نجات اور بشری احترام کی تلاش ایک سماجی المیہ بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہولی ایک ایسی عورت ہے جو سسرال والوں کی زیادتیوں اور شوہر ''رسیلا'' کے مظالم سے عاجز آ کر گھر سے بھاگ جاتی ہے۔ لیکن بھاگ کر بھی اسے سکون نہیں ملتا اور وہ مزید دشواریوں میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ حاملہ ہولی اپنے مائکے جانا چاہتی ہے تاکہ وہاں سکون سے اپنے دن گزار سکے۔ وہ سسرال سے بھاگ جاتی ہے۔ راستے میں مختلف لوگ اسے اپنی ہوس کا نشانہ بنانا چاہتے ہیں۔ راہ میں اس کے گاؤں کا ایک شخص کھیتو رام مل جاتا ہے لیکن وہ

اس کا بھائی بن کر بھی اس کی عصمت سے کھیلنا چاہتا ہے۔ ہولی پھر بھاگتی ہے۔ سمتوں، راستوں اور منزلوں کی نشاندہی اور تعین کے بغیر وہ بھاگتی چلی جاتی ہے۔ شاید اس طرح بھاگنے سے ہی اسے کوئی پناہ مل جائے۔ وہ بھاگتی رہتی ہے اور لوگوں کا یہ شور اس کا پیچھا کرتا رہتا ہے۔ چھوڑ دو.......... دان کا وقت ہے.......... پکڑ لو.......... چھوڑ دو!!

ہولی ہمارے سامنے ایک ایسی مظلوم عورت کی شکل میں سامنے آتی ہے جو ازل سے ظلم و زیادتی کی شکار ہے۔ وہ ایک خوشحال گھرانے کی لڑکی ہے۔ سسرال والوں کا سلوک اس کے ساتھ انتہائی وحشیانہ ہے جس کا اندازہ کہانی کے اس اقتباس سے ہوتا ہے:

> ''ہولی کے ساتھ کتوں سے بھی برا سلوک ہوتا تھا۔
> کائستھوں کو تو بچے چاہئیں۔ ہولی جہنم میں جائے۔ گویا سارے گجرات میں یہ کائستھ ہی ''کل ودھو'' کا صحیح مطلب سمجھتے تھے۔''
> ہر سال ڈیڑھ سال کے بعد وہ ایک نیا کیڑا گھر میں رینگتا ہوا دیکھ کر خوش ہوتے تھے اور بچے کی وجہ سے کھایا پیا ہولی کے جسم پر اثر انداز نہیں ہوتا تھا۔ شاید اسے روٹی بھی اسی لیے دی جاتی تھی کہ پیٹ میں بچہ مانگتا ہے اور اسی لیے اسے حمل کے شروع میں چاٹ اور سب پھل آزادانہ دیے جاتے تھے۔''[۳۵]

یکے بعد دیگرے کئی بچوں کی پیدائش کے بعد ہولی کی حالت دگرگوں ہو جاتی ہے۔ جسم بے حد کمزور اور نحیف و نزار ہو جاتا ہے۔ ایسی حالت میں گھر کے کام کا انبار، سسرال والوں کا سنگ دلانہ رویہ اور شوہر رسیلا کی زیادتیاں اسے اس نوبت تک پہنچا دیتی ہیں جہاں وہ ذہنی و جسمانی دونوں اعتبار سے تقریباً نیم مردہ ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ گھر کے افراد سماجی توہمات کے زیر اثر اس پر ایسی ایسی پابندیاں لاد دیتے ہیں کہ اس کا جینا دوبھر ہو جاتا ہے۔ مثلاً

> ''ہولی کو اجازت نہ تھی کہ وہ کپڑا پھاڑ سکے۔ پیٹ میں بچے کے کان پھٹ جائیں گے۔ وہ سی نہ سکتی تھی۔ منہ سلا بچہ پیدا

ہوگا۔اپنے میکے خط نہ لکھ سکتی تھی۔اس کے ٹیڑھے میڑھے حروف بچے کے چہرے پر لکھے جائیں گے۔''۳۶؎

ساس اسے ہر وقت برا بھلا کہتی رہتی ہے۔شوہر رسیلا اس کے بار بار حاملہ ہونے میں بھی اس کا ہی قصور دیکھتا ہے:

''میں پوچھتا ہوں کہ بھلا اتنی جلدی کا ہے کی تھی۔''؟

''جلدی کیسی''؟

رسیلا پیٹ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بولا۔'' یہی تم بھی تو کتیا ہو کتیا۔''..........

ہولی سہم کر بولی۔''تو اس میں میرا کیا قصور ہے''؟۳۷؎

رسیلے کو یہ سن کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہولی نے جواب میں اسے ہوس راں، بد چلن اور وحشی وغیرہ سبھی کچھ بنا دیا ہو۔وہ غصہ میں آ کر اسے خوب زدوکوب کرتا ہے۔ان زیادتیوں اور مظالم سے تنگ آ کر وہ اپنے میکے بھاگ جانا چاہتی ہے تا کہ آرام وسکون سے اپنی زندگی گزار سکے۔سسرال سے بھاگنے کا موقع ہولی کو جلد ہی مل جاتا ہے۔ایک رات جب کہ چاند کو گرہن لگ رہا تھا اور راہو و کیتو اس سے اپنا پرانا بدلہ چکانے کے لیے اسے نگل جانے کی کوشش کر رہے تھے۔سسرال والوں کے ساتھ ہولی پوجا کے لیے سمندر کے کنارے جاتی ہے اور ان لوگوں کی نظر بچا کر ساحل کی طرف بھاگتی ہے۔جہاں ایک اسٹیمر اس کے گاؤں جانے کے لیے کھڑا تھا۔وہ اس میں داخل ہو جاتی ہے۔جب ٹینڈل ٹکٹ مانگتا ہے تب اسے احساس ہوتا ہے کہ اس نے بدحواسی میں ٹکٹ بھی نہیں خریدا ہے۔ٹکٹ نہ پانے پر ٹینڈل واپس چلا جاتا ہے اور اپنے ساتھیوں کے ساتھ مل کر ہولی پر مجرمانہ حملے کا منصوبہ بناتا ہے۔اسی وقت ہولی کے گاؤں کا ایک شخص کیتھو رام وہاں آ جاتا ہے۔مائکے کے رشتے سے ہولی کا بھائی بننے کے باوجود وہ اس کی مدد کرنے کے بہانے اس کی عزت سے کھیلنا چاہتا ہے۔چاند کا پوری طرح گہنا جانا اور راہو اور کیتو کا جی بھر کر قرضہ وصول کرنا وہ بلیغ اشارے ہیں جو ہمیں ہولی کے ساتھ گزرے ہوئے حادثے سے باخبر کراتے ہیں۔وہ لٹنے کے بعد بھاگتی ہے اور چھوڑ دو

پکڑلو کی آوازوں کے درمیان اس کا بھاگنا ہمیں ہندوستانی عورت کی مظلومیت اور اس کی سماجی حیثیت سے متعلق چند تلخ حقائق کا احساس کراتا ہے۔ بقول شمس الحق عثمانی:

> ''اس افسانے میں بیدی نے ہولی نام کی ایک عورت کے وسیلے سے اس سماجی رویے کے نقش ابھارے ہیں جو فطرت کے جمالی عنصر سے محرومی کے باعث عورت کی معنویت اور احترام کو بڑی حد تک فراموش کر چکا ہے۔'' ۳۸

راجندر سنگھ بیدی نے ہولی کے کردار کو اس فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے کہ وہ جبر و استحصال کی شکار ہندوستانی عورت کا نمائندہ کردار بن گیا ہے۔ کہانی میں مختلف مقامات پر ہولی کی نفسیات سے بیدی قاری کو بخوبی واقف کراتے ہیں۔ مثلاً سسرال والوں کے مظالم کے ساتھ ساتھ ہولی شوہر کے خراب رویہ کا شکار ہوتی ہے لیکن شوہر کے مظالم سے اسے کوئی شکایت نہیں ہے کیونکہ اسے شاستروں نے انتہائی بلند مرتبہ دے رکھا ہے۔ ''وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا۔''

یہاں پر ہولی کے خیالات اس ہندوستانی عورت کے خیالات ہیں جو ایک ایسے ماحول کی پروردہ ہونے کی وجہ سے اپنے شوہر سے عام طور پر بغاوت نہیں کرتی' جو اسے بچپن سے ہی مرد کی حاکمیت اور شوہر کی عظمت و برتری کا سبق پڑھاتا آیا ہے۔ خاص طور پر ہندو عورت کے خیالات عام حالات میں باغیانہ رجحان کے حامل نہیں ہوتے اور ''پتی پرمیشور'' کا تصور اسے شوہر کی زیادتیوں کو برداشت کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ ہولی شوہر کے سلوک کو برداشت کر سکتی ہے لیکن سسرال کے دوسرے افراد کا غیر انسانی رویہ اسے شوہر کا گھر چھوڑنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ وہ ان مظالم سے نجات حاصل کرنا چاہتی ہے لیکن اس کا المیہ یہ ہے کہ شوہر کا گھر چھوٹنے کے بعد وہ اپنے میکے پہونچ نہیں پاتی اور راستے میں دوسرے لوگوں کی ہوس کا شکار ہو جاتی ہے۔ جس وقت چاند کو گرہن لگ رہا ہوتا ہے اور راہو و کیتو اپنا سالہا سال پرانا بدلہ لینے کے لیے اسے نگل رہے ہوتے ہیں۔ ٹھیک اسی وقت ہولی کو سماج کے ان راہوؤں اور کیتوؤں نے گھیر رکھا تھا جو عورت کے بشری احترام اور اس کی سماجی

معنویت کو ہمیشہ سے نظر انداز کرتے ہوئے اس کا استحصال کرتے آئے ہیں۔

افسانے میں بیدی نے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کے سہارے چاند گرہن کے حوالے سے ایک ہندوستانی عورت کے کرب کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ یہ افسانہ ان کی فنی ریاضت کا ثبوت ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس افسانے کا تجزیہ انہیں اساطیری بنیادوں پر کیا ہے۔ یہ عقائد اور روایات ہندوستانی دیومالائی تصور سے ماخوذ ہیں۔ کہانی چونکہ ایک مظلوم و مجبور ہندوستانی عورت کی خواہش نجات کی ہے۔ اس لیے یہ اساطیری پس منظر اس ہندوستانی عورت کے المیہ کو زیادہ واضح اور موثر طریقے سے پیش کرتا ہے جو اپنے بشری احترام کو تسلیم کیے جانے کی آج بھی منتظر ہے۔

''ایک چادر میلی سی'' کا تہذیبی اور معاشرتی پس منظر پنجاب کے دیہاتوں کی ایک رسم سے متعلق ہے۔ اس رسم کے مطابق بیوہ عورت پر اس کا دیور چادر ڈال کر اسے اپنی زوجیت میں لے لیتا ہے۔ بیدی نے اس رواج کو بنیاد بنا کر پنجاب کے ایک چھوٹے سے گاؤں کے ایک انتہائی پسماندہ کنبہ کے افراد کے ذہنی رویوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ کردار نگاری کے لحاظ یہ ناولٹ بیدی کا شاہکار ہے۔ ناولٹ کے سبھی کرداروں کے فطری نقوش بیدی نے انتہائی کامیابی سے ابھارے ہیں۔ تانگہ چلا کر خاندان کا پیٹ پالنے والے تلوکے' اس کا ضعیف العمر اور تجربہ کار باپ حضور سنگھ' حریص اور بدزبان ماں جنداں' لاپرواہ' آزاد منش اور اپنے آپ میں گم رہنے والا بھائی منگل اور بیوی رانو' رانو جو اس ناولٹ کا سب سے اہم کردار ہے۔ پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھنے والی ہندوستانی عورت جو اپنی مجبوریوں' محرومیوں اور سماجی نابرابری و ناقدری کے مسلسل حملوں کا سامنا کرتے ہوئے ہر آن ایک نئی دنیا کی تعمیر میں لگی رہتی ہے' ہمارے سامنے رانو کی شکل میں آتی ہے۔ زندگی مر مر کے جیئے جانے کا نام ہے اور رانو اس زندگی کی سچی علامت ہے۔ وہ ماں' بھاوج' بہو اور بیوی بن کر مرد کے مسائل حل کرتی ہے۔ اس کی ضروریات کو پورا کرتی ہے لیکن خود تہی دامن اور تہی دست رہ جاتی ہے۔ ''میں کیوں جاؤں؟...... کیا نہیں کیا میں نے اس گھر کے لیے؟ بیٹے نہیں جنے کہ بیٹی نہیں جنی۔'' رانو ان الفاظ کے ذریعہ اپنے تعین قدر کا مسئلہ حل کرانا چاہتی ہے۔

وہ رسم ورواج کی بیڑیوں میں جکڑی ہونے کے باوجود استحصالی قوتوں سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ جنداں کے ذریعہ اپنی بیٹی ''بڑی'' کا سودا پانچ سو روپیہ میں کردینے سے وہ فوراً اپنی ساس کے مقابل آتی ہے اور بڑی کا دفاع کرتی ہے۔ ''آج کون آیا تھا؟ کس کی ہمت پڑی یہ دہلیز پھاندنے کی؟ میری بیٹی کا سودا کرنے کی۔'' وہ تلوکے کے قتل کے بعد منگل سے شادی پر رضامند نہیں ہوتی کیونکہ اسے وہ اپنے بچے کی طرح سمجھتی تھی۔ جب سہیلی چنوں اسے اونچ نیچ سمجھاتی ہے تو وہ اپنے بچوں کی خاطر تیار ہو جاتی ہے۔ یہاں وہ ایثار و قربانی کی دیوی بن کر قاری کے ذہن پر چھا جاتی ہے۔ تلوکے کا سلوک اس کے ساتھ پسماندہ طبقہ کے روایتی شوہروں کی طرح بے رحمانہ تھا۔ لیکن رانو اسے محض اس لیے برداشت کرتی ہے کیونکہ وہ اپنے بچوں سے دور نہیں ہونا چاہتی۔ اس کے علاوہ وہ ایک ہندوستانی عورت ہے جو بچپن سے اس ماحول میں پالی گئی ہے۔ جو اسے شوہر کی بیوی پر برتری کی تعلیم دیتا آیا ہے۔ وہ تلوکے کے ہاتھوں مار کھانے کے بعد ان عورتوں سے جو شوہر اور بیوی کا یہ جھگڑا دیکھ رہی تھیں، کہتی ہے:

> ''کھبر دار جو کسی نے چھڑایا۔ تم سب جاؤ .... جاؤ
> تم۔ کیا تم کو نہیں پڑتی۔ آج جو ہونا ہے ہو جانے دو۔ آج میں اس
> کے ہاتھوں مروں گی۔ سورگ کو جاؤں گی۔ آج میرے بچے مجھے
> روئیں گے۔''۳۹

رانو تلوکے کی ہر زیادتی برداشت کرتی ہے لیکن اس کی شراب نوشی اس کو قطعی گوارہ نہیں۔ اس کے مطابق ''شراب ایسی سوت نہیں دنیا میں۔'' لیکن وہ شراب سے نفرت کے باوجود شراب نوشی کی مخالفت میں کوئی ایسی واضح دلیل نہیں رکھتی جو شراب نوشی کے نتائج سے متعلق اس کے نقطۂ نظر کی بنیاد میں کسی سماجی شعور کی نشاندہی کرتی ہو۔ وہ ایک ناخواندہ عورت ہے جو برائی کو برائی سمجھتی ہے لیکن اس برائی سے گھر، خاندان، فرد اور سماج کو پہنچنے والے نقصانات کا تجزیہ کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ اسی طرح وہ چودھری مہربان داس سے اس کی عیاش طبیعت اور جنسی بے راہ روی کی وجہ سے نفرت کرتی ہے۔ اس کی دلی تمنا ہے کہ وہ جلد از جلد کیفر کردار کو پہنچے۔ اسی لیے جب وہ اسے اپنے بھائی گھنشیام کے ساتھ ہتھکڑی پہنے ہوئے جاتے دیکھتی ہے

تو فرطِ مسرت سے بے قابو ہو کر ان الفاظ میں دیوی کا شکر ادا کرتی ہے۔ ''شکر ہے دیوی ماں ...... آج کا دن تو دھنیہ ہو گیا' میرے لیے۔'' اس طرح وہ بے اندازہ غربت اور اقتصادی بدحالی کے باوجود اخلاقیات پر اپنے مکمل یقین کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اخلاقی قدروں پر اس کا یہ ایمان اس کی فطرت کا ایک اہم حصہ ہے۔ اپنی اس فطرت کے برخلاف غریبی و مفلسی سے عاجز آ کر وہ کبھی اخلاقی پستی کی طرف قدم بڑھانے کی بات سوچتی بھی ہے تو فوراً اپنے اس خیال پر خود کو سرزنش کرتی ہے۔ مثلاً جب جنداں ''بڑی'' کا سودا کرنے کی بات سوچتی ہے تو وہ ''بڑی'' کی حفاظت کے لیے کمر بستہ ہو کر سامنے آتی ہے۔ ایسے موقع پر وہ اپنی ساس کے اس مکروہ خیال اور فعل کے پیچھے اقتصادی بدحالی کا بھیانک چہرہ دیکھتی ہے جس کا سامنا اس مفلوک الحال خاندان کو ہے۔ وہ جانتی ہے کہ پیسہ کے فقدان میں وہ ''بڑی'' کے تعلق سے اپنے فرائض بحسن وخوبی نہیں ادا کر سکے گی۔ آج جنداں اس کی بیٹی کا سودا محض پانچ سو روپیہ میں کر رہی ہے اور اس کی وجہ اس کی غریبی ہے۔ ایسے موقع پر اسے چودھری مہربان داس کی یاد آتی ہے۔ اگر وہ جیل سے باہر ہوتا تو وہ خود کو ایک رات کے لیے اس کے حوالے کر کے ''بڑی'' کی شادی کے لیے کچھ روپے حاصل کر لیتی۔ اس سے بھی آگے جا کر وہ سوچتی ہے کہ اگر بیچنے سے ''بڑی'' کی آئندہ زندگی کا مسئلہ حل ہو سکتا ہے تو کیوں نہ شہر لے جا کر اسے تھوڑا تھوڑا بیچے کیونکہ اس نے سن رکھا تھا کہ لاہور کے بابو لوگ کچھ دیر کے دل بہلاوے کے لیے پندرہ بیس روپیہ دے جاتے ہیں۔ جن سے غریبی کا مسئلہ حل ہو سکتا ہے:

''کھانے کو چنگی چوکھی ملے گی۔ پہننے کو ریشم ...... کھین کھاب......

تھوڑے ہی دنوں میں روپیوں اور کپڑوں سے صندوق بھر جائیں گے۔''[46]

لیکن اس خیال کے آتے ہی اس کا ضمیر اسے ملامت کرتا ہے اور وہ خود اپنے ہی منھ پر تھپڑ مار کر اس بات کا احساس کرا دیتی ہے کہ باوجود انتہا درجہ کی غریبی کے وہ اخلاقی اقدار سے کنارہ کش نہیں ہو سکتی۔

رانو کے کردار کا ایک نیا پہلو اس وقت سامنے آتا ہے جب وہ منگل سے زبردستی کی شادی کے باوجود شادی کے بعد اس بات کی خواہاں نظر آتی ہے کہ اس کے اور منگل کے درمیان زن وشوہر کا رشتہ قائم ہو۔ کیونکہ وہ اس بات سے واقف ہے کہ حالانکہ یہ شادی عمر اور رشتہ کے تفاوت کے لحاظ سے انتہائی نامناسب تھی مگر چونکہ اپنے بچوں کے مستقبل کو سنوارنے کے لیے اس نے اس ازدواجی رشتہ کو تسلیم کیا ہے لہذا اب اسے برقرار رکھنا ہی اس کے اس گھر میں قیام اور اس کے بچوں کے بہتر مستقبل کا ضامن ہوگا۔ رانو اس بات سے بھی واقف ہے کہ جنسی رشتہ ہی وہ بنیاد ہے کہ جس پر ازدواجی زندگی کا دارومدار ہے۔ اسی لیے وہ منگل کے مردانہ جذبات کو مناسب مواقع پر جگانے کی کوشش کرتی ہے اور بالآخر اس میں کامیاب ہوتی ہے۔ ایک بار جب اس کے اور منگل کے بیچ یہ رشتہ قائم ہو جاتا ہے تو وہ مختلف قسم کی فرمائشوں کے ذریعہ منگل کو یہ احساس کراتی ہے کہ اب وہ ایک ذمہ دار گرہست کی حیثیت اختیار کر چکا ہے اور اپنی بیوی نیز بچوں کی ضروریات زندگی سے باخبر رہنا اور انہیں پورا کرنا اس کا اولین فرض ہے۔ وہ خود اپنے تمام جذبات کو پس پشت ڈال کر اپنے بچوں کے بہتر مستقبل کے لیے اپنی اس بے جوڑ شادی کی اہمیت کو تسلیم کر لیتی ہے اور منگل کو ایک بیوی کی نظر سے دیکھنا شروع کرتی ہے۔ جب وہ منگل کے بچے کی ماں بننے والی ہوتی ہے تو وہ یہ سوچ کر خوش ہوتی ہے کہ اب اس کی ازدواجی زندگی کو ایک اور پائیدار بنیاد مل گئی ہے۔ اب وہ بڑی کے مستقبل کے لیے فکرمند نظر آتی ہے اور اس کوشش میں رہتی ہے کہ کسی طرح کوئی مناسب رشتہ مل جائے تو وہ اس کی شادی کر دے۔ اسے احساس ہے کہ جوان ہوتی ہوئی لڑکی کی عزت و آبرو کی حفاظت کے لیے وہ کافی نہیں ہے۔ وہ اسے دانستہ طور پر میلے اور گندے کپڑوں میں ملبوس رکھتی ہے تاکہ بڑی کے حسن پر کسی کی حریص نگاہیں نہ پڑیں۔ بیدی نے رانو کی اس فکر کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

> ”رانو کے حساب سے بڑی دن بدن اپنی تقدیر کی تاریخ کے نزدیک پہنچ رہی تھی۔ پچھلے ماگھ کی سنکرانت سے رانو کو بڑی کے نہانے کا حساب رکھنا پڑ رہا تھا۔ کہیں دو دن بھی اوپر ہو جاتے تو رانو اس سے عجیب طرح کے الٹے سیدھے سوال پوچھنے لگتی۔ تیسرے پہر کو تو کہاں

تھی؟ پھر ایشراں کے ہاں سے کہاں گئی؟ مندر میں کون کون تھا کیوں تو
پروہت سے گرو منتر لینے بیٹھ گئی؟ جانتی بھی ہے یہ منتر تجھے کہاں
پہنچائے گا؟ بھول گئی باواہری داس کو...... پھر وہ احتیاطاً گھر میں کاڑھا
لار کھتی......... جھوٹ اور کفر کو ابال پھینکنے کے لیے جب کہیں دھڑ کتے
پھڑ کتے ہوئے انتظار کے بعد اس بلوغ کے بوٹے پہ کوئی نیا گل انار
کھل اٹھتا تو رانی کی جان میں جان آتی اور بڑی کو جلدی سے جلدی
گھر سے نکالنے کی سوچ میں لگ جاتی۔'' [۱۴]

اتفاق سے جب بڑی کے لیے ایک امیر' خوش حال اور اچھے اخلاق و اوصاف نیز شکل وصورت کے لحاظ سے خوب رولڑ کا ملتا ہے اور بڑی سے شادی کے لیے خود پیش قدمی بھی کرتا ہے تو رانو ایک بار پھر ایک امتحان میں گرفتار ہو جاتی ہے کیونکہ ایک طرف اس کے مرحوم شوہر کا قاتل ہوتا ہے۔ جسے بطورِ داماد قبول کرنے میں ہی اس کی لڑکی مقدر سنور سکتا ہے تو دوسری طرف اس کا اپنا ضمیر جو اسے کسی صورت اس بات پر آمادہ نہیں ہونے دیتا کہ وہ ایک ہندوستانی عورت ہوتے ہوئے اس شخص کو معاف کردے جو اس کا سہاگ اجاڑ چکا ہو۔ لیکن وہ بہت جلد خود پر قابو پالیتی ہے۔ اس مرحلے پر اس کا سسر حضور سنگھ اسے اس جذباتی کشاکش سے نکالنے میں معاون ومددگار ثابت ہوتا ہے۔ وہ اپنے تجربات' دوراندیشی اور تدبر سے اس مسئلہ کو حل کرتا ہے۔ رانو بڑی کی طرف دیکھتے ہوئے اور حضور سنگھ کی رائے کا احترام کرتے ہوئے اس شادی کے لیے اپنی منظوری دے دیتی ہے۔ اس طرح وہ ایثار' قربانی' قبولیت اور مثبت جذباتی رویہ کے ذریعہ بکھرتے' ٹوٹتے خاندان کے منتشر اجزاء کی شیرازہ بندی کر کے محبت' تخلیق اور قربانی کی علامت بن جاتی ہے۔ بقول وارث علوی:

'' رانو کی سب سے بڑی صفت قبولیت ہے جو زندگی کا
وصف ہے استرداد نہیں بلکہ قبولیت رانو کو ایک ایسا سمندر بناتی ہے
جس میں دکھ کے پہاڑ غرق ہو جاتے ہیں۔ غیر اپنا لیے جاتے ہیں
اور بے بسی کی تنہا راتوں میں بہائے آنسوؤں کے قطرے' حسن'

تخلیق اور مسرتوں کے آبدار موتیوں کی صورت ساحل حیات پر
بکھیر دیے جاتے ہیں۔''۴۲

اس طرح بیدی کا یہ کردار مکمل بھی ہے اور ناقابل فراموش بھی۔ ان کے چند زندہ اور متحرک کرداروں میں رانو کا کردار ہر اعتبار سے کردار نگاری کا شاہکار ہے۔ وہ ایک معمولی' ان پڑھ' گنوار اور پسماندہ طبقے سے تعلق رکھنے والی عورت ہو کر بھی سماجی شعور سے بے بہرہ نہیں ہے۔ وہ مسائل سے گھبرا کر بیٹھ نہیں جاتی بلکہ ان کا حل دریافت کرتی ہے۔ انتہائی درجہ کے ناموافق حالات اور جبر و استحصال کی شکار ہونے کے باوجود اپنی انسانی سطح کو برقرار رکھنے کا عمل اسے ایک معمولی عورت کے مقام سے اٹھا کر دیوی کے مرتبہ پر فائز کر دیتا ہے لیکن اس بلندی پر پہنچ کر بھی وہ ایک معمولی عورت کے فطری تقاضوں سے الگ نہیں نظر آتی۔ وہ رد و قبول' اثبات و نفی نیز قبولیت و استرداد کی مختلف منزلوں سے گزرتی ہوئی آگے بڑھتی جاتی ہے اور پھر ایک ایسا مقام آتا ہے جب وہ ایک قد آور کردار کی حیثیت سے ہمارے ادبی حافظہ کا جزو بن جاتی ہے کہ جسے ہم کبھی بھلا نہیں پاتے۔ بیدی کے نسوانی کرداروں میں رانو کا کردار سب سے مکمل اور جامع ہے۔

متذکرہ بالا کرداروں کے حوالے سے بیدی کی کردار نگاری کا جائزہ لینے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کے کردار محض صفحات کی زینت بن کر رہ جانے والے کردار نہیں ہیں بلکہ سماج کے وہ افراد ہیں جو کسی نہ کسی نہج پر زندگی کا کوئی نہ کوئی المیہ پیش کر رہے ہیں۔ لاجونتی کی لاجو' صرف ایک سگریٹ کا سنت لال' کوارنٹین کا بھاگو' تلادان کا بابو' بھولا کا بھولا اور ایک چادر میلی سی کی رانو کی طرح بیدی کا تقریباً ہر کردار معاشرے کی کسی نہ کسی تہذیبی' اخلاقی' سماجی اور ثقافتی روایت سے وابستہ ہے۔ اس کا نفسیاتی و جذباتی رویہ اپنی بنیاد میں گہرا سماجی و تہذیبی شعور رکھتا ہے۔

✡✡✡

حواشی

١ جعفر رضا : پریم چند' کہانی کا رہنما' صفحہ ۴۸_۴۹ (الہ آباد_۱۹۹۴)

۲ وقار عظیم' نیا افسانہ' صفحہ ۹۴

۳ محمد حسن' بیدی کا فن' مشمولہ یادرفتگان نمبر' نیاد دور لکھنؤ' شمارہ مارچ تا ستمبر ۱۹۸۸' صفحہ ۸۸

۴ آل احمد سرور' بیدی کی افسانہ نگاری صرف ایک سگریٹ کی روشنی میں' مشمولہ اردو افسانہ روایت ومسائل' مرتبہ گوپی چند نارنگ' صفحہ ۷۷

5 راجندر سنگھ بیدی' گرم کوٹ' مشمولہ دانہ و دام' صفحہ ۵۷

٦ شمس الحق عثمانی ' بیدی نامہ ' صفحہ ۲۱۵_۲۱۶

۷ ''ہمدوش'' مشمولہ دانہ ودام' صفحہ ۳۰

8 ۔''ہمدوش'' مشمولہ دانہ ودام' صفحہ ۲۹

9 ''ہمدوش'' مشمولہ دانہ ودام' صفحہ ۳۱

10 ''ہمدوش'' مشمولہ دانہ ودام' صفحہ ۳۲

11 وارث علوی' راجندر سنگھ بیدی' صفحہ ۳۷' ساہتیہ اکادمی' دہلی ۱۹۹۶

١٢ راجندر سنگھ بیدی' صرف ایک سگریٹ مشمولہ' ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' صفحہ ۳۹_۴۰

۱۳ آل احمد سرور' بیدی کے افسانے ایک تاثر مشمولہ بیدی اور ان کے افسانے مرتبہ اطہر پرویز' صفحہ ۲۹_۳۰

١۴ کوارنٹین' مشمولہ دانہ ودام' صفحہ ۱۳۴

15 کوارنٹین مشمولہ دانہ ودام' صفحہ ۱۲۸

١٦ وارث علوی' راجندر سنگھ بیدی' صفحہ ۳۹

١٧ محمد حسن: بیدی کا فن مشمولہ یادرفتگان نمبر' نیادور لکھنؤ' صفحہ ۸۶

١٨ کوارنٹین' مشمولہ دانہ ودام' صفحہ ۱۲۸

19 کوارنٹین، مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۱۳۵

۲۰ من کی من میں مشمولہ ' دانہ و دام ' صفحہ ۳۸۔۳۹

۲۱ من کی من میں : مشمولہ دانہ و دام ' صفحہ ۴۶۔۴۷

۲۲ وارث علوی، راجندر سنگھ بیدی، صفحہ ۴۱

۲۳ من کی من میں مشمولہ، دانہ و دام صفحہ ۴۱

۲۴ وہاب اشرفی: راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری' اپنے دکھ مجھے دے دو" کی روشنی میں صفحہ ۴۷

۲۵ تلادان، مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۱۳۷

۲۶ تلادان، مشمولہ، دانہ و دام، صفحہ ۱۵۱

۲۷ وارث علوی : راجندر سنگھ بیدی ' صفحہ ۳۲۔۳۳

۲۸ راجندر سنگھ بیدی: لاجونتی مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۱۱

۲۹ لاجونتی، مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۲۰

۳۰ بیدی کے افسانے ایک تاثر مشمولہ، راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے، صفحہ ۲۸

۳۱ راجندر سنگھ بیدی، صفحہ ۵۲۔۵۳

۳۲ لاجونتی، مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۲۱

۳۳ وارث علوی ' راجندر سنگھ بیدی ' صفحہ ۵۳۔۵۴

۳۴ اپنے دکھ مجھے دے دو، مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۱۴۲

۳۵ راجندر سنگھ بیدی، گرہن مشمولہ گرہن، صفحہ ۷

۳۶ گرہن، مشمولہ گرہن صفحہ ۵

۳۷ گرہن، مشمولہ گرہن صفحہ ۹

۳۸ بیدی نامہ، صفحہ ۱۸۱

۳۹ راجندر سنگھ بیدی: ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۵

۴۰ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۴۷

۴۱ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۳۲

۴۲ راجندر سنگھ بیدی، صفحہ ۷۶

☆

باب چہارم

بیدی کے افسانوں میں نسوانی کرداروں کی انفرادیت

عورت بیک وقت منبع تخلیق انسانیت بھی ہے اور آئینۂ فطرت بھی۔ ابتدائے آفرینش سے لے کر آج تک مختلف حیثیتوں سے عورت اس دنیا کی تزئین و آرائش میں اپنا کردار ادا کرتی آئی ہے۔ وہ اپنی تمام تر صنفی خصوصیات کو بروئے کار لاتے ہوئے تصویر کائنات میں نت نئے رنگ بھرتی رہی ہے۔ اس کی لطافت' نزاکت' حسن' کشش' خلوص' محبت' قربانی' خدمت اور جذبۂ ایثار و وفا نے دنیائے رنگ و بو کو نکھارا بھی ہے اور اس گلشن حیات کو مثل جنت امن و سکون کا گہوارہ بنانے کی بھی کوشش کی ہے۔ عورت ماں بھی ہے اور رفیقۂ حیات بھی' بہن بھی اور بیٹی بھی اور انسانیت کی حسین اور روشن پیشانی پر طوائف کی صورت میں ایک بدنما داغ بھی۔ اس کے کتنے ہی روپ ہیں لیکن اس کی اولین اور بنیادی حیثیت مونس و غم خوار کی تھی اور ہے۔ وہ کوئی بھی شکل اختیار کر لے یا اسے کوئی بھی شکل اختیار کرنے پر مجبور کر دیا جائے۔ وہ ہر حالت میں مرد کی غم گسار رہے گی۔ وہ رفیق سفر بن کر راہ میں آنے والی ہر مشکل کو آسانی میں بدلنے کی کوشش کرتی ہے۔

ہمارے ادیبوں' شاعروں' افسانہ نگاروں' ناول نویسوں وغیرہ نے عورت کی اس مختلف الجہات حیثیت پر اپنے اپنے ذوق و جذبہ اور انداز فکر و نظر کے تحت روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ ان اہل قلم حضرات نے اگر اس کی شخصیت کی دل فریبی اور حسن و لطافت کو موضوع بنایا تو اس کے ساتھ ہی اس کی سماجی حیثیت اور بشری عظمت کے مختلف پہلوؤں کو

بھی دیکھنے سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ عورت کی حالت زار پر ہمدردی کا اظہار بھی کیا ہے اور اس حالت زار کی طرف اپنے قاری کو متوجہ کرانے کی ذمہ داری سے بھی بحسن وخوبی عہدہ برآ ہوئے ہیں۔ کچھ ادباء و شعراء نے اس سے ہٹ کر اپنے غلط ذہنی رجحان کے تحت جنسی ہیجان انگیزی کو بڑھانے کا کام بھی کیا۔ ان لوگوں نے عورت کی ذات کو جنسی آسودگی کے ایک آلہ محض کی صورت میں پیش کرنے کی مذموم اور غیر فطری کوشش کی۔ لیکن بڑی تعداد ان ادیبوں کی ہے کہ جنہوں نے جنسی ہیجان انگیزی سے ہٹ کر ایک تعمیری اور مثبت نقطۂ نظر اختیار کیا۔ اس ضمن میں راجندر سنگھ بیدی کا نام سرفہرست ہے۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں عورت کو ایک لائق توجیہہ جگہ دی ہے اور انتہائی فنی مہارت کو بروئے کار لاتے ہوئے چند ایسے نسوانی کرداروں کی تخلیق کی ہے جو عورت کی شخصیت کے الگ الگ پہلوؤں اور اس کی فطرت کے کتنے ہی گوشوں کو ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ بیدی کے یہ نسوانی کردار اس قدر سچے اور جیتے جاگتے ہیں کہ قاری کو افسانہ پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ عورتیں تو ہمارے اپنے معاشرے میں ہر طرف ہر جگہ نظر آتی ہیں۔ ''گرم کوٹ'' کی شمی ''لاجونتی'' کی لاجو ''من کی من میں'' کی کلکارنی ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی اندو ''گرہن'' کی ہولی اور ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' کی رانو وغیرہ ایسے ہی نسوانی کردار ہیں جو کہ عورت کی شخصیت کے منفی و مثبت ان گنت پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں یوں تو عورت مختلف صورتوں میں سامنے آتی ہے مگر اس کا غالب کردار ماں یا بیوی کا ہے۔ یہ عورت بیوی یا ماں ہو کر منبع تخلیق بھی ہے اور سرچشمۂ محبت بھی، رفیقۂ حیات بھی ہے اور آئینہ فطرت بھی، کہیں یہ بہن کی شکل میں علامت شفقت ہے تو کہیں محبوبہ کی صورت میں ہم دم و دم ساز۔ بیدی عورت کے کردار کے اس رخ کو بھی اپنے مشاہدے کا مرکز بناتے ہیں جو اسے ایک طوائف کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔ وہ عورت کے کردار کے اس رخ کے تئیں ایک ہمدردانہ نقطۂ نظر اپناتے ہیں۔ وہ اس سماجی جبر کو نظر انداز نہیں کرتے جس نے عورت کو یہ مکروہ اور ناپسندیدہ روپ اختیار کرنے پر مجبور کر دیا ہے۔ بیدی نے جس طرح عورت کے کردار کو دنیاوی علائق اور سماجی پس منظر کی مضبوط و فطری بنیاد دی ہے۔ اس نے مرد و عورت

کے درمیانی رشتوں کے ساتھ ساتھ عورت کی سماجی حیثیت واہمیت کو سمجھنے میں قاری کی بے حد مدد کی ہے۔ ان کے افسانوں کے حوالے سے جب ہم عورت کی فطرت اور کردار کا جائزہ لیتے ہیں تو اس کی شخصیت کا سب سے اہم پہلو جو بحیثیت شریک زندگی اور رفیقۂ حیات ہمارے سامنے آتا ہے' ایک ایسی عورت کا ہے جو مرد کے ہر درد کا درماں بن جاتی ہے۔ یہاں پر عورت مرد کی ایک ایسی ضرورت ہے' جو ناگزیر ہے اور جس کے بغیر مرد کی زندگی کا خلاء کبھی نہیں بھرتا۔ یہی وہ خواہش ہے جو ''منگل اشٹیکا'' کے بڈھے جیوارام کے دل میں پیدا ہوتی ہے۔ پہلے وہ عورت سے خائف رہتا ہے۔ لیکن نندا اور وجئے کی خوشگوار ازدواجی زندگی دیکھ کر اس کے دل میں بھی اپنی تنہائی اور اکیلے پن کا احساس جاگ اٹھتا ہے۔ وہ شادی کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اس طرح بیدی رشتۂ ازدواج کو ایک اہم سماجی ضرورت قرار دیتے ہیں۔ خاندان' گھر اور معاشرہ کی شیرازہ بندی کے لیے مرد اور عورت کا قدم سے قدم ملا کر شاہراہِ حیات پر آگے بڑھنا ضروری ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی اندو اور ''گرم کوٹ'' کی شمی ایک چھوٹے سے گھر کو اپنے حسن سلیقہ اور جذبہ الفت سے جنت بنا دیتی ہیں۔

بیدی کی وہ ساری کہانیاں جن میں عورت کو بیوی یا شریک حیات بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ ان میں مشرقی تصور حیات کو اولیت دی گئی ہے۔ انہوں نے ازدواجی زندگی کے اسی تصور کو پیش کیا ہے۔ جو مشرقی تہذیب سے عبارت ہے۔ عورتوں کو وہ خالصتاً خاتون خانہ کی حیثیت سے متعارف کراتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں عورت ایک اچھی معلمہ' کامیاب سیاست داں' صحافی اور اعلیٰ سرکاری افسر کی حیثیت سے کہیں نظر نہیں آتی۔ انہوں نے عورت کے دائرہ عمل کو گھر کی چہار دیواری تک ہی محدود رکھا ہے۔ ان کے افسانوں کی عورت ایک گھریلو عورت ہے جو خانہ داری کی ساری مصیبتیں سہتی ہے۔ مختلف گھریلو مسائل کا سامنا کرتی ہے۔ مرد کے مظالم برداشت کرتی ہے۔ کبھی رحمت اور کبھی زحمت بن کر سامنے آتی ہے۔ کہیں پر یہ غم گسار ہے تو کہیں پر باعث رنج وغم۔ بیدی مرد اور عورت کی سماجی حد بندیوں اور ذمہ داریوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔ ان کے جن افسانوں

میں بیوی اور شوہر کی حیثیت سے مرد اور عورت میں سے کوئی ایک یا پھر دونوں اپنی سماجی و خانگی ذمہ داریوں سے کنارہ کرتے ہیں' اس کا انجام گھر اور خاندان کی تباہی ہوتا ہے۔ ''گرہن'' میں رسیلا بحیثیت شوہر اپنے فرائض سے بے خبر ہے تو اس کا انجام ہولی کی گھر سے دربدری اور وحشی درندوں کے ہاتھوں اس کی عصمت دری کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' اور ''گرم کوٹ'' میں صورت حال اس کے قطعاً برعکس ہے۔ کلرک اور اس کی بیوی شمی کی ذہنی ہم آہنگی اور باہمی جذبۂ ایثار گھر کو جنت بنا دیتا ہے۔ اندو مدن کو ایک بھرپور ازدواجی زندگی دیتی ہے اور اپنے ہر سکھ کو اس کے آرام پر قربانی کر دیتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کی گھریلو مصروفیات اسے مدن کی طرف ٹھیک سے متوجہ نہیں ہونے دیتیں اور جس کا نتیجہ مدن کی جنسی بے راہ روی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ لیکن وہ پھر بھی ہمت نہیں ہارتی اور مدن کو اپنے پاس واپس لانے کے لیے خود کو سجاتی اور سنوارتی ہے اور بالآخر اس میں کامیاب بھی ہوتی ہے۔ یہاں پر بیدی یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ چونکہ شوہر اور بیوی نے اپنی اپنی ذمہ داریوں اور حد بندیوں کو جانا لہٰذا کلرک اور شمی نیز مدن اور اندو کا گھر اجڑنے سے بچا رہا۔ بیدی کی ایک اور کہانی ''من کی من میں'' بھی ''گرہن'' جیسی صورت حال ہے۔ یہاں شوہر اور بیوی دونوں اپنی ذمہ داریوں سے بے خبر ہیں۔ مادھو کا خدمت خلق کا جذبہ اکثر اسے اپنی بیوی کلکارنی کے ذہنی انتشار سے بے خبر دوسروں کی ضروریات کے تئیں فکر مند بنائے رکھتا ہے اور کلکارنی ''جو آپ کھایا سو کھایا جو دوسروں کو کھلایا سو گنوایا'' کے مصداق مادھو کے اس جذبۂ خدمت کا مذاق اڑاتی ہے اور ایک موقع پر اس قدر برگشتہ ہو جاتی ہے کہ جاڑے کی سرد رات میں گھر کا دروازہ نہیں کھولتی اور مادھو ٹھنڈ کی وجہ سے نمونیا کا شکار ہو کر اس جہان فانی سے کوچ کر جاتا ہے۔ مادھو اور کلکارنی کی ازدواجی زندگی کے اس بکھراؤ کا سبب دونوں کا اپنی ذمہ داریوں کو نہ سمجھنا ہے۔ بیدی کی آئیڈیل عورت ''اندو'' اور ''شمی کے'' روپ میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ وہ عورت کی شخصیت کے تمام پہلوؤں میں اس پہلو سے زیادہ متاثر ہیں جو بحیثیت شریک زندگی اس کے سماجی رویہ کو متعین کرتا ہے۔

ظ انصاری بیدی کے نسوانی کرداروں کا تجزیہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''بھولا'' شروع کی کہانی سے ''ببل'' 1962ء کی کہانی تک ''گرہن''، ''اغوا''، ''چھوکری کی لوٹ''، ''کوکھ جلی''، ''گرم کوٹ''، ''دس منٹ بارش میں''، ''گھر میں''، ''دیبل''، ''لمبی لڑکی'' اور ''جوگیا'' میں ''رنگولی'' اور ''دستک'' میں اور بالآخر ''ایک چادر میلی سی'' میں عورت مرکزی کردار ہے۔ گھریلو عورت یا وہ عورت جس میں گھر کی تمنا اور ماں کی تمنا کروٹیں لیتی ہے۔ یہ ہیروئک (Heroic) یا تاریخی کردار نہیں ہیں۔ معمولی سے کردار ہیں جن کی جانبازی ان کے معمولی پن میں پوشیدہ ہے۔''[1]

عورت اور مرد کی ازدواجی زندگی پر بیدی کا افسانہ ''لاجونتی'' بھی اہم ہے۔ مغویہ عورت کی بازیافت اور پھر اس کے ساتھ سندر لال کا عقیدت مندانہ سلوک اس کہانی کو آگے بڑھاتا ہے جس کا خاتمہ لاجونتی کے اس جذباتی بحران پر ہوتا ہے جو سندر لال کے اسی عقیدت مندانہ رویہ سے پیدا ہوتا ہے۔ لاجو سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی ہے جو بیک وقت شوہر کے ہاتھوں مار بھی کھاتی تھی اور اس کی نگاہ الفت و محبت کا مرکز بھی بنی رہتی تھی۔ لیکن سندر لال اسے دیوی کا درجہ دے دیتا ہے۔ افسانہ نگار کے الفاظ میں:

''جب بہت سے دن بیت گئے تو خوشی کی جگہ پورے شک نے لے لی۔ اس لیے نہیں کہ سندر لال بابو نے پھر وہی پرانی بدسلوکی شروع کر دی تھی بلکہ اس لیے کہ وہ لاجو سے بہت ہی اچھا سلوک کرنے لگا تھا۔ ایسا سلوک جس کی لاجو متوقع نہ تھی ....

وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی، لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سندر لال نے اسے یہ محسوس کرا دیا جیسے وہ.......... لاجونتی کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی .... اور لاجو آئینے میں اپنے سراپا کی طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی کہ وہ اور تو

سب کچھ ہوسکتی ہے پر لاجو نہیں ہوسکتی۔ وہ بس گئی پر اجڑ گئی۔''۲

مندرجہ بالا اقتباس ایک شادی شدہ عورت کی نفسیات کی سچی عکاسی کرتا ہے۔ سندر لال کا پہلے کا رویہ جس میں ایک مرد کا فطری اکھڑپن شامل تھا' لاجو کے لیے غیر متوقع نہیں تھا لیکن موجودہ فدویانہ رویہ ضرور ذہنی انتشار کا باعث بن جاتا ہے۔ وہ ایک نارمل ازدواجی زندگی کی خواہاں ہے جو باہمی جذبہ ایثار' محبت' جنسی کشش' ذہنی ہم آہنگی اور جذباتی لگاؤ کے ساتھ ساتھ وقتی شکر رنجی' اختلاف رائے' تکرار اور کبھی کبھی زدوکوب جیسے متضاد جذبوں اور رویوں سے عبارت ہے۔ بیدی نے لاجو کے اس جذباتی بحران کی تہہ میں ان سماجی وتہذیبی عوامل کی نشاندہی نہایت فنکارانہ انداز میں کی ہے جو بچپن سے اس کی ذہنی تربیت ان نقوش پر کرتے رہے جہاں عورت ہر حال میں مرد سے ایک درجہ نیچے رہتی ہے۔ لاجونتی شوہر کی حاکمیت اور بالادستی کے سماجی تصور کی اسیر ہے۔ لہٰذا وہ سندر لال کے اس فدویانہ رویے کو شک کی نظر سے دیکھتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی بیدی ہندوستانی معاشرے کے پروردہ ایک روایتی شوہر کی حیثیت سے سندر لال کو اس کہانی میں پیش کرتے ہیں۔ سندر لال جو'' گھر میں بساؤ دل میں بساؤ'' تحریک کا علم بردار بن کر دوسرے مردوں سے اپنی مغویہ عورتوں کو پھر سے اپنا لینے کے لیے اپدیش دے رہا ہے مگر جب اس کی اپنی بیوی ایک غیر مرد کے چنگل سے چھوٹ کر اسے واپس ملتی ہے تو وہ چاہ کر بھی اسے دل کی گہرائیوں سے قبول نہیں کر پاتا۔ وہ سماج سدھار کے جذبے کے زیر اثر اسے دیوی تو بنا دیتا ہے۔ مگر بیوی نہیں بنا سکتا۔ بقول ظفر اوگانوی:

> ''عورت کی بشریت کی تلاش بذات خود چونکہ ایک حقیقت پسندانہ رجحان ہے اس لیے یہ المیہ اپنے اندر ایک ایسا شدید تاثر رکھتا ہے جس نے مجھے یہ کہنے پر مجبور کیا ہے کہ بیدی کی کہانی ''لاجونتی'' مغویہ عورتوں کی محض تمثیل نہیں ہے بلکہ ایک مکمل استعارہ ہے اس تہذیبی صورت حال کا جس میں دوسرے کی چھوڑی ہوئی عورت دیوی تو ہوسکتی ہے لیکن بیوی نہیں ہوسکتی۔ یعنی

بس جاتی ہے پر اجڑ جاتی ہے۔'' ۳۳

بیدی کا ایک اور نسوانی کردار ''ہولی'' اپنے سماجی رویے کے بنیاد میں تمدنی وتہذیبی روایات کے گہرے اثرات رکھتا ہے۔ ہولی ساس اور شوہر دونوں کے مظالم کا شکار ہے۔ لیکن اسے ساس کے رویے سے زیادہ شکایت ہے۔ شوہر اس کے نزدیک انتہائی قابل احترام ہے کیونکہ شاستروں کی رو سے اسے ہر طرح کا اختیار حاصل ہے۔ ''وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا'' وہ ہر قسم کی گالی اور تانا برداشت کرسکتی ہے مگر اسے ''رانڈ'' کہلایا جانا قطعاً قبول نہیں۔ وہ ایک روایت پرست بیوی ہے جو شوہر کے تمام مظالم کو بیوی کی حیثیت سے عورت کا مقدر مانتی ہے۔ وہ جس معاشرے کی پروردہ ہے اس کی معاشرتی و تہذیبی روایات کو سینے سے لگا کر ایک روایتی ہندو بیاہتا کی طرح زندگی گزارنا چاہتی ہے۔ لیکن سسرال والوں کے بڑھتے ہوئے مظالم اسے شوہر کا گھر چھوڑنے پر مجبور کردیتے ہیں۔

بیدی نے عورت کو محض جنسی تسکین کا ذریعہ نہیں بنایا۔ وہ جنسی جذبے کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں اور عورت و مرد کے درمیان جسمانی کشش کو فطری خیال کرتے ہیں۔ لیکن اس کے لیے ان کے یہاں جذبہ کا مہذب ہونا ضروری ہے۔ وہ مرد اور عورت دونوں کو تخلیقی عمل کی ذمہ داری باہمی طور پر اٹھانے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں۔ افسانہ ''ببل'' میں انہوں نے اپنے اسی نقطۂ نظر کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مصری نام کی بھکارن ایک بچے کی ماں ہے لیکن اسے بچے کے باپ کا پتہ نہیں۔ ایک انجانے مرد نے اس سے جنسی تسکین حاصل کرنے کے بعد اسے ایک بچے کی ماں تو بنادیا مگر خود باپ کی ذمہ داری نہ نبھا سکا۔ بیدی کس طرح محض چند جملوں سے سماج کی ایک برہنہ حقیقت ہمارے سامنے پیش کردیتے ہیں ملاحظہ ہو :

> ''درباری نے جو مصری بائی کے ساتھ تھوڑی سی آزادی لی تھی، اسی سے گھبرا کر پوچھ بیٹھا.......... ''اس کا باپ کیا کرتا ہے مصری؟''
>
> اس کا باپ؟''.......... مصری کو جیسے سوچنے میں وقت لگا

''نہیں ہے۔''.........

اس جواب میں بہت سی باتیں تھیں۔ یہ بھی تھی کہ وہ مر چکا ہے اور یہ بھی کہ مرنے سے بھی بدتر ہو گیا ہے۔ مصری کہیں دور دیکھنے لگی اور پھر درباری لال کی نگاہوں کے تاسف کو دور کرتے ہوئے بولی.......... ''ایک بار وہ پھر آیا تھا.......... مجھے یوں ہی لگا' جیسے وہی ہے۔ لیکن .... میں کیا کہہ سکتی تھی' بابو جی؟ .... میں نے تو اسے جی بھر کے دیکھا بھی نہ تھا.......... جب تک میں نے اس بچے کا کوئی نام نہیں رکھا تھا۔ کبھی گوپو' کبھی ناریاں کہہ کر پکارتی تھی جبھی اس نے اس کے ہاتھ پر پانچ کا ایک نوٹ رکھا اور بڑے پیار سے پکارا.......... ببل!.......... جب سے میں نے اس کا نام ببل رکھ دیا ہے.......... '' اور مصری پھر سوچنے لگی.......... ''اس کا باپ نہ ہوتا تو پانچ روپے دیتا؟''

درباری بھی سوچنے لگا.......... ''ہو سکتا ہے وہ آدمی نہیں .... پانچ روپے کا نوٹ ہی اس بچے کا باپ ہو''۔[4]

اس افسانے میں کس قدر بلیغ طنز ہے۔ پانچ روپیہ کا نوٹ مصری کا شوہر بھی ہے اور ببل کا باپ بھی۔ ماں بن کر مصری کے اس جذبے کی تسکین تو ہو گئی جو بحیثیت منبع تخلیق اسے قدرت کی جانب سے ودیعت کیا گیا ہے۔ لیکن اس جنسی جذبے کی تہذیب نہیں ہو سکی جو مصری اور ببل کے نامعلوم باپ کو ایک دوسرے کے اس قدر قریب لے آیا۔ یہ احساس ذمہ داری کا فقدان درباری لال کی فطرت کا بھی حصہ ہے اور وہ بھی سیتا سے محض جنسی تسکین حاصل کرنا چاہتا ہے۔ شادی کر کے اس کی ذمہ داری نہیں نباہنا چاہتا۔ لیکن اس بار ببل آڑے آجاتا ہے اور سیتا کے ساتھ وہ سب نہیں ہونے دیتا جو اس کے نامعلوم باپ نے اس کی ماں مصری کے ساتھ کیا تھا۔ ببل کی معصومیت درباری کے اندر سوئے ہوئے انسان کو جگا دیتی ہے اور وہ سیتا سے کہتا ہے کہ ہم پہلے شادی کریں گے۔ اس طرح یہ افسانہ جنسی جذبے

کی سماجی تہذیب پر زور دیتا ہے اور مرد و عورت دونوں کو ازدواجی زندگی کی ذمہ داری قبول کرنے کے لیے کہتا ہے۔ کہانی میں دو اہم نسوانی کردار مصری اور سیتا ہیں۔ دونوں کا رویہ ان کے سماجی پس منظر کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ مصری اس طبقے کی عورت ہے جسے بھوک' اقتصاری بد حالی اور سماجی جبر و استحصال نے بنیادی انسانی خصوصیات سے بیگانہ کر دیا ہے۔ وہ گھر' شوہر' پرسکون ازدواجی زندگی اور ایک باعزت سماجی حیثیت کے تصورات سے کوسوں دور ہے۔ لیکن چونکہ ایک عورت ہے لہذا ماں بننے اور بچہ جننے کی فطری خواہش سے بے نیاز نہیں رہ سکی۔ شادی کے بغیر ایک بچے کی ماں بن کر وہ مطمئن ہے کہ اس کا ایک سہارا پیدا ہو گیا۔ اس کے برعکس سیتا ایک متوسط طبقے کی لڑکی ہے جو چاہتی ہے کہ کسی بھی طرح اس کا گھر بس جائے۔ وہ شادی سے پہلے جنسی تعلق قائم نہیں کرنا چاہتی لیکن محض اس وجہ سے تیار ہو جاتی ہے کہ درباری کہیں ناراض نہ ہو جائے۔ یہ مفاہمت کا رویہ اس تلخ سماجی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ متوسط طبقے میں لڑکیوں کی شادی ایک مسئلہ بن چکی ہے۔ جہیز کی بڑھتی ہوئی مانگ اور محدود معاشی وسائل کے نتیجے میں شادی کی عمر نکل جاتی ہے۔ اسی لیے جب اس طبقے کی لڑکی کو کوئی لڑکا مل جاتا ہے تو وہ اسے کسی قیمت پر کھونا نہیں چاہتی اور بسا اوقات ہر قسم کا سمجھوتہ کر لیتی ہے۔

بیدی نے زن و شوہر کے تعلقات کو کئی بار اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ گرم کوٹ' اپنے دکھ مجھے دے دو اور لاجونتی وغیرہ جیسے کئی افسانے ہیں جن میں عورت بحیثیت شریک حیات نظر آتی ہے۔ یہ عورت متوسط طبقے کی عورت ہے جو یا تو ان پڑھ ہے یا کم پڑھی لکھی لیکن تمام تر نسوانی خصوصیات سے بھرپور' حسن سے لبریز' غضب کی جنسی کشش رکھنے والی اور انتہائی درجہ وفا شعار ہے۔ یہ نہ کبھی بے وفا ہو سکتی ہے اور نہ ہی ضرر رساں۔ نہ سنگ دل ہے اور نہ ہی شر انگیز بلکہ گھر' شوہر اور بچوں کے لیے یہ رحمت ہی رحمت ہے۔ محبت ہی محبت ہے۔ یہ مرد کی زیادتی بھی خوشی سے برداشت کرتی ہے اور کہیں پر بغاوت کرتی نظر نہیں آتی۔ گھریلو اور خانہ دار عورت کا یہ روایتی تصور بیدی کی زیادہ تر کہانیوں میں ملتا ہے مگر کہیں کہیں پر وہ اس روایتی شوہر پرست بیوی سے ہٹ کر عورت کی فطرت اور شخصیت کا

دوسرا اور پہلے سے قطعاً مختلف رخ بھی پیش کرتے ہیں۔ ''ٹرمینس سے پرے'' میں موہن اپنی بیوی اور اچلا اپنے شوہر کو ٹرین میں بٹھا کر سفر پر روانہ کرنے کے بعد ایک دوسرے کی نا آسودہ خواہشات کی تسکین کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ سماجی حد بندیوں سے آگے بڑھ کر وہ ساری اخلاقی حدیں پا کر لینا چاہتے ہیں مگر اچلا کے شوہر اور موہن کی بیوی کے واپس آجانے سے یہ رشتہ اور پروان نہیں چڑھتا۔ مزید احتیاط کے لیے دونوں ایک دوسرے کے بھائی بہن بن جاتے ہیں۔ رکھشا بندھن کے موقع پر اچلا موہن کو راکھی باندھتی ہے اور موہن جس نے اپنی حقیقی بہن کو اس موقع پر محض دس روپے دیے تھے' اچلا کو ایک بنارسی ساری اور سو روپیہ دیتا ہے۔ اس عمل سے اچلا کے شوہر اور موہن کی بیوی کا شک تو کسی حد تک دور ہو جاتا ہے۔ مگر اچلا اور موہن اپنی بستی ہوئی دنیا کے وقت سے پہلے ہی اجڑ جانے پر رنجیدہ ہو جاتے ہیں۔ یہاں بیدی نے شادی شدہ مرد کی جنسی بے راہ روی کے ساتھ ایک شادی شدہ عورت کی نا آسودہ جنسی خواہشات کو بھی خارج از امکان نہیں قرار دیا ہے۔ وہ ''آدرش ناری'' کے روایتی تصور سے ہٹ کر جنسی مطالبات کی طاقت کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ جب موہن اچلا سے راکھی بندھواتا ہے اس موقع پر اچلا کی نفسیاتی حالت و جذباتی کیفیت کا ذکر کہانی کار ان الفاظ میں کرتا ہے:

> ''موہن نے بڑی ہمت سے ہاتھ بڑھایا۔ اچلا نے جب موہن کی کلائی پر راکھی باندھنا شروع کی تو رام گدگری کو اس کے ہاتھ خوشی سے کانپتے ہوئے دکھائی دیے۔ پھر موہن نے مٹھائی کے ٹکڑے کے لیے منہ کھولا اور اچلا نے اس میں قلاقند رکھ دی۔ جبھی موہن نے گفٹ پیپر کھولا اور اس میں سے ساڑی نکالی' اس پر سو روپے کا نوٹ رکھا اور دونوں چیزیں اچلا کی طرف بڑھا دیں ....رکھشا کی یہ رسم ادا کرنے میں اچلا بھی خاموش اور موہن بھی۔ دونوں کے بدن میں ایکا ایکی کہیں ہاتھ چھو جانے سے ایک بجلی سی دوڑ گئی پھر اچلا نے دھیمی سی آواز میں کہا............ ''یہ دن

بار بار آئے بھگوان'' اور جب موہن نے اچلا کی آنکھوں میں
دیکھا تو ان میں حیا کی سرخی تھی۔''۵

یہاں پر موہن اور اچلا کی جذباتی کیفیت ہمیں اس حقیقت سے روشناس کراتی ہے کہ بہن بھائی کا یہ ظاہری رشتہ جس کا حقیقی رشتے کی پاکیزگی سے دور کا بھی واسطہ نہیں کس طرح جنسی مطالبات کے آگے سرنگوں ہو جایا کرتا ہے۔

عورت کی جنسی خواہشات کو بیدی نے ایک اور افسانے یوکلپٹس میں موضوع بنایا ہے۔ لکھی ایک جنسی مریض یا دوسرے الفاظ میں ایک مکمل اور صحت مند عورت ہے جو مرد کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی۔ اس کا نام نہاد شوہر سدھو یا کوئی اور جو بھی اس کے پاس آ جائے وہ اس سے جسمانی تعلق قائم کر لیتی ہے۔ ہر سال ایک بچہ جننا اس کا معمول ہے۔ وہ دکھ اور درد سہتی ہے، تخلیق کے کرب سے گزرتی ہے لیکن موت کے منہ سے لوٹ آنے کے بعد پھر کوئی اس کی زندگی میں آ جاتا ہے اور وہ پھر ایک اور بچے کی ماں بن جاتی ہے۔ اسی کہانی میں کندن جیسی تعلیم یافتہ لڑکی بھی جنسی جذبے کو روک نہیں پاتی۔ یوکلپٹس کا پیڑ استعارہ ہے۔ ایک توانا تندرست اور بھرپور مرد کا۔ کندن کا بار بار اس کے قریب جانا۔ اس کے تنے سے لپٹنا اور اس کی پتیوں کو کچل کر سونگھنا اس امر کو واضح کر دیتا ہے کہ وہ اپنے شہوانی جذبات پر قابو رکھ پانے میں خود کو قاصر پاتی ہے۔ پھر باب فشر سے اس کے تعلقات اپنی مبہم نوعیت کے باوجود قاری کو یہ احساس کرا دیتے ہیں کہ کندن شادی شدہ نہ ہو کر بھی کنواری نہیں ہے۔ اس کے علاوہ اپنی ماں کے رویے کے برعکس اسے لکھی سے بے حد ہمدردی ہے۔ جہاں اسے یہ خدشہ ہوتا ہے کہ ماں لکھی کو گھر سے نکال دے گی وہاں فوراً وہ ماں کے مقابلے محاذ پر آ جاتی ہے۔ لکھی سے اس کی یہ ہمدردی ظاہر کرتی ہے کہ وہ لکھی کے کسی بھی مرد سے جنسی تعلقات قائم کرنے اور ان تعلقات کے نتیجے میں بار بار ماں بننے کے عمل کو ایک فطری عمل قرار دیتی ہے۔ کندن کے کردار کا جائزہ لیتے ہوئے پروفیسر وہاب اشرفی رقم طراز ہیں:

''کندن میں وہ تیزی و طراری نہیں ہے۔ لیکن اس کے
جسم کی شعلگی اسے بھی بے چین رکھتی ہے، ورنہ وہ اپنی بیوہ ماں سے

اس کی شادی کے باب میں گفتگو نہ کرتی نہ ہی اپنی شادی پر رضا مند ہوتی۔''[6]

شادی شدہ عورت کی فطرت کا ایک اور پہلو بیدی نے اپنے افسانے ''باری کا بخار'' میں دکھایا ہے۔ نبھ کرشن اپنی بیوی سے بے زار ہے اور بخار کا بہانا کر کے اپنی پہلی محبوبہ سواتی کے گھر آ جاتا ہے۔ سواتی کا شوہر اس وقت گھر پر نہیں ہے۔ وہ اس موقعے کا فائدہ اٹھا کر سواتی کے نزدیک آنا چاہتا ہے مگر سواتی مختلف بہانوں سے اسے خود سے دور رکھتی ہے۔ پھر سواتی کا شوہر کمل بابو گھر واپس آ جاتا ہے۔ وہ نبھ کرشن سے برادرانہ سلوک کرتا ہے۔ کمل بابو کی گھر واپسی پر سواتی ایک وفا شعار اور شوہر پرست بیوی کی طرح اس کی خدمت میں لگ جاتی ہے:

''کیا پییں گے؟ کھائیں گے کچھ؟ .... کہیں تو نیبو پانی بنا دوں؟ .... ہئی کتنی گرمی ہے۔ دھنیہ ہیں مرد لوگ جو باہر اتنی گرمی اور لو میں کام کرتے ہیں اور ہم یہاں گھر میں بیٹھی رہتی ہیں مجے سے۔ ایک ٹھو چائے؟ کمل بابو نے ڈانٹ دیا...... تھوڑا دم تو لینے دو کہ آتے ہی پیچھے پڑ جاتی ہو۔

اس پر سواتی پاس کھڑی انہیں پنکھا کرتی رہی' حالانکہ وہ چھت پر پوری رفتار سے چل رہا تھا۔ اور پھر جب اپنی ساری کے پلو سے سواتی نے ان کی گردن پر سے پسینہ پونچھنا چاہا تو انہوں نے اسے پرے دھکیل دیا .... سواتی ذرا بھی شرمندہ نہ ہوئی۔ یہی بات اگر نبھ دا ایسا آدمی کرتا تو وہ کنویں میں چھلانگ لگا دیتی۔''[7]

سواتی کی اس وفا شعاری کے برعکس کمل بابو نبھ کرشن کے ناٹک میں کام کرنے والی سندھیا کے حسن اور جسمانی کشش کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جب وہ سواتی سے بے حد قریب ہوتے ہیں اور اسے پیار کرتے ہیں تو اس وقت بھی ان کے ذہن میں سندھیا ہی ہوتی ہے۔ اس جگہ افسانہ نگار بڑی خوبی سے اس نکتہ کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ عام حالات میں عورت مرد سے زیادہ اپنے شریک سفر کے ساتھ وفاداری نبھاتی ہے۔ مرد ایک

دوسری عورت کے حسن کا اسیر ہو سکتا ہے۔ مگر عورت صرف اپنے شوہر تک محدود رہتی ہے۔

عورت کی شخصیت کے اہم پہلوؤں میں سب سے اہم پہلو اس کا منبع تخلیق ہونا ہے۔ وہ سب سے پہلے ایک ماں ہے اور سب سے آخر میں بھی ماں ہی ہے۔ بیوی، بیٹی اور بہن کی حیثیت سے بھی اس کی شخصیت اور فطرت کا جو پہلو سامنے آتا ہے وہ بھی اپنے اندر ایک ماں پوشیدہ رکھتا ہے۔ خود نہ کھا کر دوسروں کو کھلانا۔ راتوں کو اپنی نیند تج کر کسی بیمار کے لیے جاگنا جو اس کا باپ بھی ہو سکتا ہے۔ بھائی بھی، بیٹا بھی اور شوہر بھی۔ قربانی، ایثار اور شفقت کا پیکر ہونا۔ خود دکھ اٹھانا اور دوسروں کے دکھ کو راحت میں بدلنا، یہ وہ خصوصیات ہیں جو صرف ایک لفظ کے استعمال سے سمجھی جا سکتی ہیں اور وہ لفظ ہے ممتا۔ بیدی نے عورت کے اس روپ کو، اس کی شخصیت کے اس رخ کو بھی اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ ان افسانوں میں عورت بحیثیت ماں مختلف قسم کی تکالیف سہتی ہے۔ کئی طوفانوں کا سامنا کرتی ہے اور نہ جانے کتنی دشوار گزار راہوں سے گزرتی ہے۔ وہ ان تمام مراحل سے ہنس کر گزر جاتی ہے۔ اس کی زندگی، اس کا وجود حالات کی سخت دھوپ میں قطرہ قطرہ پگھلتا ہے۔ وہ دوسروں کے دکھ اپنا کر خوش ہوتی ہے۔ بیدی کے افسانوں میں عورت کے اس پہلو کو باقر مہدی نے ان الفاظ میں واضح کیا ہے:

> ''بیدی کے افسانوں میں عورت کا کردار ایک مرکزیت کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ خوابوں کا سرچشمہ اور تعبیر نہیں جیسا کہ رومانی افسانہ نگاروں کا خیال ہے بلکہ ایک ''نامیاتی حقیقت'' ہے۔ اس کے روپ بے شمار سہی مگر گھوم پھر کر وہ ''ماں'' ہی رہتی ہے اور اس کی نگاہوں کے افسوں، تبسم کے پھولوں اور خطوط میں جو دلکشی عیاں اور پنہاں ہے اس میں ایک طرح کا کرب مضمر ہے۔ یہ درد و کرب تخلیق کا راز سربستہ اور اس کی زندگی کی دھوپ چھاؤں کی ساری دلفریبی یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اسے دوسرے کے دکھ اپنانے میں بھی زندگی کا آنند ملتا ہے۔'' [8]

عورت چونکہ منبع تخلیق ہے اس لیے اس کا درد و کرب کا مظہر ہونا قدرتی بات ہے۔ بیدی خود بھی عورت کو بحیثیت ماں اپنی کہانیوں میں پیش کرتے وقت اس بات کی کوشش کرتے ہیں کہ اس کی فطرت کا تمام کرب و سوز سمٹ کر کہانی کے توسط سے قاری کے حافظہ کا حصہ بن جائے۔ اس کے لیے وہ محض چند جملوں یا اشاروں سے کام لیتے ہیں۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

> ''کبھی کبھی ہولی میا اور کائستھوں کی آنکھ بچا کر کھاٹ پر
> سیدھی پڑ جاتی اور ایک شکم پر کتیا کی طرح ٹانگوں کو اچھی طرح سے
> پھیلا کر جماہی لیتی اور پھر اسی وقت کانپتے ہوئے ہاتھ سے اپنے
> ننھے سے دوزخ کو سہلانے لگتی۔''[9]

بیدی کے زیادہ تر افسانوں میں ماں کی حالت بے حد ابتر ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کی کہانیوں میں جو عورتیں ہیں وہ زیادہ تر ان پڑھ اور متوسط و پسماندہ طبقے سے تعلق رکھنے والی ہیں۔ ان کے مصائب کی وجہ ان کی اقتصادی بدحالی اور جہالت ہے۔ روایات پر ایمان ان کے کردار کی خصوصیت ہے۔ وہ مردوں کی حاکمیت اور بالادستی کے مروجہ سماجی تصور سے بغاوت نہیں کرتیں بلکہ ان کا سماجی رویہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ عورت اور مرد کے درمیان حقوق اور اختیارات کی غیر منصفانہ تقسیم کو وہ جائز سمجھتی ہیں۔ ''گرہن'' میں بھی ہولی اسی طرح کی ذہنیت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ وہ ساس کے ظالمانہ سلوک کی توشاکی ہے۔ مگر شوہر کے ہر ظلم کو یہ سمجھ کر برداشت کرتی ہے کہ مذہب اور سماج نے بیوی سے زیادہ شوہر کو حقوق دیے ہیں۔ لہٰذا ایک عورت کے لیے ضروری ہے کہ وہ ہر حال میں اپنے شوہر کی تابع دار اور وفادار رہے اور حرف شکایت زبان پر نہ لائے۔

بیدی کی کہانی ''کوکھ جلی'' ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو بیوہ ہے اور اس کی تمام تر توجہ کا مرکز اس کا اکلوتا لڑکا گھمنڈی ہے جو جوان ہے اور غیر شادی شدہ بھی۔ وہ ایک لاابالی فطرت کا انسان ہے اور ساتھ ہی اسے شراب کی بھی لت ہے۔ بیوہ اپنے لڑکے کی ان کمزوریوں سے واقف ہے لیکن جب اس کا لڑکا خود کو بدلنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ چند خدشات و توہمات کے تحت لڑکے کی اس کوشش کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتی۔ اس کی نفسیاتی

کش مکش سے افسانہ نگار ہمیں کس طرح آ گاہ کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''میں سینما نہیں جاؤں گا ماں۔'' گھمنڈی نے سر ہلاتے ہوئے کہا۔''یہی سیر تماشا تو ہم لوگوں کو خراب کرتا ہے۔''

ماں حیران ہو کر اپنے بیٹے کا منہ تکنے لگی۔ ابھی خیر سے ہاتھ پانو بھی نہیں کھلے۔ اتنی دانس کی باتیں کرنے سے نجر لگ جائیگی رے ...... اور دراصل وہ اپنے بیٹے کو ایک شرابی دیکھنا چاہتی تھی۔ نہیں شرابی نہیں' شرابی سے کچھ کم جس سے تباہ حال نہ ہو جائے کوئی۔ لیکن یہ بھل منسیت بھی ماں کو راس نہ آتی تھی۔ اس نے کئی عقل مند بچے دیکھے تھے جو اپنی عمر کے لحاظ سے زیادہ عقل مندی کی باتیں کرتے تھے اور انہیں ایشور نے اپنے پاس بلا لیا تھا۔''۱۰

دراصل گھمنڈی کی ماں ہر لحہ کسی انہونی کے خیال سے لرزتی رہتی ہے۔ چونکہ وہ بیوہ ہے اور شوہر کے بعد یہ لڑکا اس کا واحد سہارا ہے اس لیے وہ اسے بے حد پیار کرتی ہے۔ پھر چونکہ وہ ایک ماں ہے اور اولاد سے محبت اس کی فطرت کا اہم حصہ ہے۔ اس نکتہ کی طرف بیدی نے قاری کو متوجہ کرنے کی کوشش کی ہے کہ بحیثیت ماں وہ اپنے لڑکے کو ایک لاابالی اور کھنڈری فطرت کا لڑکا دیکھنا چاہتی ہے۔ اس کے منھ سے سمجھ داری کی باتیں سن کر وہ مختلف طرح کے توہمات سے گھر جاتی ہے۔ یعنی وہ صرف یہ چاہتی ہے کہ اس کا لڑکا دوسرے عام لڑکوں کی طرح ہو۔ اس لیے وہ اس کی بے راہ روی پر تنقید بھی نہیں کرتی کیونکہ اسے وہ اس عمر کا تقاضہ خیال کرتی ہے۔ ایک روایتی ماں کی طرح وہ اپنے لڑکے کے ہر عیب کو نظر انداز کرنا ضروری سمجھتی ہے۔

کہانی کا آغاز ایک سرد رات سے ہوتا ہے۔ وہ جاڑے کی شدت سے بستر میں سکڑی سمٹی ہوئی لیٹی ہے۔ گھمنڈی دروازے پر دستک دیتا ہے۔ اس وقت اپنے بیٹے کی یہ دستک سن کر وہ ماضی کی یادوں میں کھو جاتی ہے کہ کس طرح اس کا شوہر بھی جب شراب پی کر دیر سے لوٹتا تھا تو دروازے پر دستک دیا کرتا تھا۔ دستک دینے کے طریقے سے ہی اسے یہ اندازہ ہو جایا کرتا تھا کہ اس کے شوہر نے شراب پی رکھی ہے بلکہ وہ تو پینے کی مقدار سے بھی آ گاہ ہو جایا کرتی

تھی۔اس کا شوہر خاموشی سے گھر میں داخل ہوتا تھا اور سو جاتا تھا۔ نہ وہ اس کی اس عادت پر اسے سرزنش کرتی اور نہ وہ اس کے ساتھ کسی قسم کی بدسلوکی کرتا۔اسی طرح کا سلوک وہ گھمنڈی کے ساتھ کرتی ہے۔ بیدی نے ایک روایتی ماں کا کردار پیش کیا ہے۔ یہ ماں نہ صرف اپنے بیٹے سے ٹوٹ کر محبت کرتی ہے بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر اس کی ہر کمی کو اپنے دامن شفقت میں چھپا کر لوگوں کی نکتہ چینی سے اسے بچانے کی کوشش کرتی ہے۔

عورت کی بحیثیت ماں ایک انتہائی فطری تصویر ہمیں بیدی کے افسانے ''بھولا'' میں نظر آتی ہے۔رات کے اندھیرے میں معصوم بھولا اپنے ماموں کی تلاش میں لالٹین لے کر نکل جاتا ہے۔ جب اس کی ماں ''مایا'' کو اس کا علم ہوتا ہے اس وقت اس کی کیا حالت ہوتی ہے' افسانہ نگار نے بے حد فطری انداز میں اس کی منظر کشی کی ہے:

> ''مایا ماں تھی ۔اس کا کلیجہ جس طرح شق ہوا یہ کوئی اسی سے پوچھے۔اپنا سہاگ لٹنے پر اس نے اتنے بال نہ نوچے تھے جتنے کہ اس وقت نوچے۔اس کا دل بیٹھا جا رہا تھا اور وہ دیوانوں کی طرح چیخیں مار رہی تھی ۔ پاس پڑوس کی عورتیں شور سن کر جمع ہو گئیں اور بھولے کی گم شدگی کی خبر سن کر رونے پیٹنے لگیں۔''[11]

بھولا کے غائب ہونے پر مایا کی جو ابتر حالت ہے وہ فطری ہے کیونکہ وہ اس بچے کی ماں ہے۔اپنا سہاگ اجڑنے پر وہ اس قدر نہیں روئی تھی کہ جس قدر۔بچے کے غائب ہونے پر اس نے آنسو بہائے۔ دراصل اسی نفسیاتی پہلو کی طرف افسانہ نگار قاری کو متوجہ کرنا چاہتا ہے کہ عورت تخلیق کا کرب سہہ کر جس اولاد کو جنم دیتی ہے۔اسے وہ اپنی جان سے زیادہ چاہتی ہے اگر اس کے دل میں بے پناہ محبت کا یہ جذبہ نہ ہو تو بچے کی پرورش ایک ناممکن امر بن کر رہ جائے۔وہ اپنے سارے رشتوں' ناتوں اور قربتوں کو اپنی اولاد پر قربان کر دیتی ہے۔

''ببل'' کی مصری مادرانہ شفقت و محبت کا دل کش نمونہ ہے۔وہ سماج کے انتہائی پس ماندہ طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ بھیک مانگ کر اپنا پیٹ بھرتی ہے۔اقتصادی بدحالی' پسماندگی جہالت اور سماجی استحصال کا شکار ہوتی آئی یہ عورت ہر قسم کے انسانی تقاضوں سے بے نیاز

ہو چکی ہے مگر چونکہ ماں بننا اس کی فطرت کا سب سے اہم تقاضا ہے۔ اس لیے وہ ماں بن جاتی ہے۔ ماں بن کر اب وہ خود کو مکمل سمجھتی ہے۔ اس کا کوئی گھر نہیں۔ اپنے بچے کے باپ سے وہ واقف نہیں۔ وہ کسی کی بیوی نہیں۔ اس کی کسی طرح کی کوئی ممتاز سماجی حیثیت نہیں مگر وہ ایک ماں ہے اور یہی امر اس کی تسکین کا باعث ہے۔ وہ مطمئن ہے کہ اس نے تخلیق کا فریضہ ادا کر دیا ہے۔ اب یہ بچہ ہی اس کا واحد سہارا ہے:

''سچ پوچھو بابو جی! تو میرا مرد یہی ہے۔''

''تیرا مرد............؟''

''ہاں'' مصری نے ببل کو سنبھالا جو اپنی ماں کے سر پر پلو

کھینچ رہا تھا اور کہنے لگی: ''یہ کماتا ہے، میں کھاتی ہوں'' ۔۱۲

بیدی کے اس افسانے میں عورت ہر مقام پر بحیثیت ماں نظر آتی ہے۔ خواہ وہ بچے کو جنم دینے کے اس تخلیقی تجربے سے گزری ہو یا نہیں۔ مصری اور ستونتی یا کنیز ایسی عورتیں ہیں جو ماں بن کر اپنے فطری مادرانہ جذبے کی تسکین کا موقع خود کو فراہم کر چکی ہیں۔ لیکن سیتا جو محض ایک دوشیزہ ہے۔ ببل کے رونے اور درباری کے اسے مارنے کو خاموش تماشائی کی حیثیت سے نہیں دیکھ سکتی۔ اس کی ممتا' اس کا وہ عورت پن جو لفظ ماں سے عبارت ہے جاگ اٹھتا ہے۔ وہ درباری کی گرفت سے خود کو چھڑا کر ببل کو اپنی بانہوں میں لے لیتی ہے۔ اب درباری کے سامنے صرف ایک ماں ہے جس کی گود میں ایک بچہ ہے۔ ممتا اور مادرانہ تقدس کی ایسی ٹھنڈی اور بھینی بھینی پھوار ہے جو درباری کے پورے وجود کو اپنی گرفت میں لے کر جنسی ہوس اور شہوت کی بھڑکتی ہوئی آگ کو یک لخت بجھا دیتی ہے۔ ماں کا ایک اور روپ درباری کی بھابھی کی شکل میں سامنے آتا ہے جو شادی کے بعد بچے سے محروم ہے لیکن اس کے اندر کی ماں اسے ببل کو یہ بھول کر گلے سے لگا لینے پر مجبور کر دیتی ہے کہ وہ ایک بھکارن کا بیٹا ہے۔:

''بھابھی ایک لمحے کے لیے ٹھٹکی۔ پھر جیسے اندر کے کسی ابال نے اسے مجبور کر دیا اور لپک کر اس نے ببل کو اٹھا لیا۔ اور اسے سینے سے لگا کر ہلنے لگی' جیسے کسی اپار سکھ اور شانتی کے جھولے میں پڑی

ہے۔ ببل اسے گندا نہیں لگ رہا تھا۔ من ہی من میں اس نے ببل کو
نہلا دھلا کر ایک بھکارن کے بیٹے سے کسی رانی کا بیٹا بنا لیا تھا۔" ۱۳

اسی طرح ستونتی یا کنیز اپنے لڑکے بنواری یا محمود کا رونا سن کر تڑپ جاتی ہے۔ سرکنڈے اور بٹن سے بنے ہوئے جس کھلونے کو اس نے بچے کے ہاتھوں سے اس لیے چھین لیا تھا کہ بچے کے ہاتھ نہ کٹ جائیں' اسے اس کو دوبارہ پکڑا دیتی ہے۔ اس کا یہ فعل ایک اضطراری فعل ہے۔ بچہ کا رونا اس سے نہیں دیکھا جاتا۔ وہ ایک ماں ہے اور ماں اپنے بچے کو روتے ہوئے نہیں دیکھ سکتی۔ اس کی ممتا عقل و شعور پر غالب آ جاتی ہے۔ بیدی نے عورت کے اس مادرانہ جذبے کی بے حد خوبصورت پیش کش ان الفاظ میں کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے:

"پھر ستونتی یا کنیز جیسے کھلونا چھین کر لے گئی تھی' ویسے ہی لوٹا بھی گئی .... "لے میرے باپ" اس نے کھلونے کو بچے کے ہاتھ میں ٹھونستے ہوئے کہا اور پھر جیسے اس کی حالت زار دیکھ بھی نہ سکتی ہو' اسے اٹھایا' چھاتی سے لگایا' ہلورے دیے' قمیض سے اس کا منہ پونچھا' ناک صاف کی۔ چوما' چاٹا...... اس کے کہے کے مطابق "بڑی ٹھنڈ پڑی" .... پھر بہت گالیاں اپنے آپ کو دیں "ہائے' مر جائے ایسی ماں .... نہ رہے اس دنیا میں' لال کو کتنا رلایا ہے" .... درباری بولا .... "اب چاہے ہاتھ نہیں' گردن بھی کاٹ لے۔" "کاٹ لے" دیدی بولی "مروں گی میں .... تم لوگوں کو اتنا سا بھی وہ نہ ہوگا۔"

"ہوگا یا نہیں۔" درباری بولا "کہتے ہیں .... نادان بھی وہی کرتا ہے جو دانا کرتا ہے' لیکن ہزار جھک مارنے کے بعد .... پہلے ہی چھیننے کی بے وقوفی نہ کی ہوتی۔"

"ہاں میں بے وقوف ہوں۔" دیدی کہتے ہوئے بچے کو اندر لے گئی "ماں ہونا اور عقل بھی رکھنا الگ باتیں ہیں۔" ۱۴

مندرجہ بالا اقتباس کا آخری جملہ کہ ''ماں ہونا اور عقل بھی رکھنا الگ باتیں ہیں'' ایک ایسی حقیقت ہے جس کو تسلیم کیے بغیر عورت کی فطرت اور شخصیت کا ہر مطالعہ ادھورا رہے گا۔ ممتا کے اسی بے کراں جذبے کو بیدی نے اپنے ایک اور افسانے ''ایک عورت'' میں بھی پیش کیا ہے۔ کہانی کے راوی کو پارک میں روز ایک عورت اپنے لقوہ زدہ لڑکے کو کھلاتی نظر آتی ہے۔ ایک ایسا بچہ جو ذہنی و جسمانی طور پر بالکل معذور ہے۔ اسے دیکھ کر بھی کراہت آتی ہے۔ مگر ماں کے لیے وہ بچہ اس کی زندگی کی بیش بہا نعمت ہے۔ راوی کے الفاظ میں:

''اس نے لعاب سے بھرے ہوئے اپنے بچے کی طرف
دیکھا پھر اسے ایک گہرے مادرانہ جذبہ سے اپنی چھاتی کے ساتھ
بھینچ لیا اور بچہ خو خو کرتا ہوا خلا میں ہاتھ پانو ہلانے لگا۔ دمو نے
اسے اتنا پیار کیا کہ اسکی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔'' [۱۵]

اس طرح محض چند الفاظ میں ایک عورت کی مادرانہ شفقت اور اپنے بیمار و معذور بچے کی حالت زار پر اس کے دل کا کرب افسانہ نگار اس طرح پیش کر دیتا ہے کہ قاری کے سامنے عورت کی شخصیت کا سب سے روشن و تابناک نیز اہم ترین پہلو آ جاتا ہے۔ یہ روشن و تابناک پہلو اس کا ماں ہونا ہے۔ بحیثیت ماں وہ نرمی، محبت، شفقت اور ممتا جیسی کتنی ہی خوبیوں کا مجموعہ ہے۔ یہ سبھی خوبیاں یعنی ہمدردی، رحم، محبت اور نرم دلی مردوں کی فطرت کا اگر حصہ بنتی ہیں تو اس کی وجہ بھی عورت کا وجود ہے۔ بیدی کے افسانے ''من کی من میں'' کا ایک کردار مادھو دوسرے کردار غریب داس سے کہتا ہے:

''بھائی گریب داس .... اگر دنیا عورت کی بجائے
آدمی کے پیٹ سے پیدا ہونے لگے تو دیا پریم اور نرمی کا نام ہی نہ
رہے۔ عورت آدمی کو اپنی کوکھ سے جنم دے کر اس کے اکھڑ پن کو
دور کر دیتی ہے۔'' [۱۶]

بیدی نے جہاں اپنے افسانوں میں عورت کو ایک مقدس ہستی کی طرح پیش کیا ہے اور اس کے حسن و شباب کو کائنات کا اہم ترین سرمایہ قرار دیا ہے۔ وہیں سماج میں اس کی

مظلوم حیثیت کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے۔ اپنی کہانیوں میں وہ عورت کو درپیش مسائل کا تجزیہ بھی کرتے نظر آتے ہیں۔ بحثیت ماں عورت کی محبت وشفقت، بحثیت بیوی اس کی رفاقت، بحثیت محبوبہ اس کی لطافت ونزاکت اور بحثیت ایک کمزور مخلوق اس کی مظلومیت بیدی کے افسانوں کا موضوع ہے۔

عورت کا مادرانہ جذبہ بیدی کے افسانے ''کلیانی'' میں بڑے ہی بھرپور طریقے سے سامنے آتا ہے۔ کلیانی ایک جسم فروش طوائف ہے اس کی گزراوقات کا واحد ذریعہ جسم فروشی ہے۔ عورت کی عزت وعصمت، شوہر کی رفاقت ومحبت، ایک گھر اور خوشیوں سے بھرپور ازدواجی زندگی کا کوئی تصور اس کے ذہن میں نہیں ہے مگر ماں بننے کا جذبہ اسے ایک بچے کو جنم دینے پر مجبور کر دیتا ہے۔ اسے اس بات سے غرض نہیں کہ یہ بچہ ناجائز ہے اور اس کے باپ کا پتا اُسے خود بھی نہیں ہے۔ تخلیق کا جذبہ اس کے اندر اس قدر شدید ہے کہ وہ اس امر کو بھی نظر انداز کر دیتی ہے کہ بچے کی پیدائش اس کے ''دھندے'' کو متاثر کر سکتی ہے۔ تخلیق کے اس فریضے کو ادا کرنے میں اس کی صحت اور آمدنی دونوں کو نقصان پہنچتا ہے۔ وہ کمزور بھی ہو جاتی ہے اور مفلس بھی مگر وہ اس کے باوجود بھی خوش ہے کیونکہ ایک بچے کو اس دنیا میں لاکر اس نے اپنے مادرانہ جذبے کی تسکین کا سامان فراہم کر لیا ہے۔ اپنے گاہک ''مہی پت'' سے وہ بیس روپے زیادہ مانگتی ہے کیونکہ اب وہ ایک ماں ہے اور بچے کی پرورش کے لیے اسے زیادہ پیسوں کی ضرورت ہے:

''مہی پت کے حیص بیص کو دیکھ کر کلیانی نے کہا..........
کیا سوچنے کو لگ گیا؟ دے دونا.......... میرا بچہ تم کو دعا دے گا
میرا بچہ؟'
ہاں...... تم نے نہیں دیکھا؟
نہیں...... کہاں، کس سے لیا؟
کلیانی ہنس دی، پھر وہ لجا گئی۔ اس پہ بھی بولی...... کیا مالم کس کا؟ میرے کو سکل تھوڑا دھیان میں رہتا؟ کیا کھبر تمہارا ہو......'' ۱۷

یہاں پر عورت کی فطرت کا سب سے حسین پہلو سامنے آتا ہے۔ وہ ایک جسم فروش طوائف نہ رہ کر صرف ایک ماں رہ جاتی ہے۔ ایک ایسی عورت جو ممتا کے جذبوں سے معمور ہے۔ بیدی عورت کا یہ روپ انتہائی فنکارانہ مہارت سے قاری کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ وہ اس حقیقت سے ہمیں روشناس کراتے ہیں کہ ماں بننا اور بچے کو پالنا عورت کی فطرت کا حصہ ہے۔ یہ اسکی جبلت میں شامل ہے وہ اس وقت تک خود کو نامکمل سمجھتی ہے جس وقت تک وہ ماں نہیں بن جاتی۔ پھر وہ سیدھی سادی گھریلو عورت ہو یا کلیانی کی طرح ایک جسم فروش اور بازاری عورت۔ نباض فطرت بیدی اس میں محبت' شفقت اور ایثار کے جذبوں کی دریافت کا عمل قاری کے لیے آسان بنا دیتے ہیں۔

بیدی کے افسانوں میں عورت بحیثیت بہن بھی نظر آتی ہے۔ مرد اور عورت کے درمیان جتنے بھی رشتے ہیں ان میں بھائی بہن کا رشتہ تقدس' محبت' ایثار و قربانی اور تعلق خاطر کا دوسرا نام ہے۔ اس رشتے کے مقدس دامن کو اگر نچوڑ دیا جائے تو فرشتے بھی اس سے وضو کرنا اپنی عین خوش قسمتی سمجھیں۔ عورت بحیثیت بہن مرد کے جذبوں کی تہذیب کرتی ہے۔ اسے اپنی شخصی عظمت کا احساس کرانے کے ساتھ ساتھ اپنے تحفظ کے تئیں اس کے اندر ذمہ داری کا احساس پیدا کرتی ہے۔ بیدی کا افسانہ ''بھولا'' بھائی اور بہن کے مابین تعلق خاطر کی عکاسی کرنے کے علاوہ بھائی کے ذریعہ بہن کے تحفظ ناموس کی اہمیت کی طرف بھی اشارے کرتا ہے

راکھی کا تہوار ایک ایسا تہوار ہے جس میں بہن اپنے بھائی کو راکھی باندھتی ہے اور اس سے بدلے میں اپنی حفاظت کی ضمانت چاہتی ہے۔ بھائی اس سے عہد کرتا ہے کہ وہ اس دھاگے کی لاج رکھے گا اور ہر حالت میں اس کی عزت اور ناموس کی حفاظت کرے گا۔ بیدی کے افسانے ''بھولا'' کا آغاز اسی خوب صورت اور مقدس تہوار کے ذکر سے ہوتا ہے۔ بیوہ عورت مایا کا بھائی اس سے راکھی بندھوانے آنے والا ہے اور مایا اس کے اہتمام میں لگی ہوئی ہے:

> ''میں نے مایا کو پتھر کے ایک کوزے میں مکھن رکھتے دیکھا۔ چھاچھ کی کھٹاس کو دور کرنے کے لیے مایا نے کوزے میں

پڑے ہوئے مکھن کو کنوئیں کے صاف پانی سے کئی بار دھویا۔ اس
طرح مکھن کے جمع کرنے کی کوئی خاص وجہ تھی۔ ایسی بات عموماً مایا
کے کسی عزیز کی آمد کا پتہ دیتی تھی۔ ہاں! اب مجھے یاد آیا۔ دو دن
کے بعد مایا کا بھائی اپنی بیوہ بہن سے راکھی بندھوانے کے لیے
آنے والا تھا۔ یوں تو اکثر بہنیں بھائیوں کے ہاں جا کر انہیں راکھی
باندھتی ہیں۔ مگر مایا کا بھائی اپنی بہن اور بھانجے سے ملنے کے لیے
خود ہی آ جایا کرتا تھا اور راکھی بندھوالیا کرتا تھا۔ راکھی بندھوا کر وہ
اپنی بیوہ بہن کو یہی یقین دلاتا تھا کہ اگرچہ اس کا سہاگ لٹ گیا
ہے مگر جب تک اس کا بھائی زندہ ہے' اس کی رکھشا' اس کی
حفاظت کی ذمہ داری اپنے کندھوں پر لیتا ہے۔'' ۱۸

مایا اپنے بھائی سے بے انتہا محبت کرنے والی بہن کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ وہ اس کے آنے کا بڑی بے صبری سے انتظار کرتی ہے۔ دودھ سے مکھن نکال نکال کر ایک برتن میں جمع کرتی جاتی ہے تاکہ اس کا ماں جایا جب اس کے گھر آئے تو اسے کھانے کی تکلیف نہ ہو۔ چونکہ شوہر کے مرنے کے بعد اب اس کا واحد سہارا بوڑھے سسر کا کمزور وجود ہے۔ یا پھر اس کا معصوم بچہ جو اس کی روکھی پھیکی اور نیم مردہ زندگی میں اپنی بھولی باتوں سے جان ڈال دیتا ہے۔ ایسی صورت حال میں بھائی کا سہارا بہت بڑا سہارا ہے۔ وہ اس کی نسوانیت اور بشری عظمت کا پاسبان ہے۔ اس کی عزت و عصمت کا رکھوالا ہے۔ وہ اپنے بیٹے بھولا کو بھی اس اہم ترین مہمان کی آمد سے آگاہ کرتی ہے۔ اس نے بھولا کو یہ بھی بتا رکھا ہے کہ اس کا ماموں اس کے لیے اگن بوٹ اور مکئی کے بھٹے و دیگر چیزیں لے کر آئے گا۔ ہندوستانی معاشرت کی بے حد خوبصورت تصویریں اس کہانی میں نظر آتی ہیں۔ بھائی اور بہن کے مقدس اور خوبصورت رشتے کو قربانی' باہمی جذبۂ ایثار' محبت' شفقت اور احترام کی بنیاد فراہم کرتا راکھی کا تہوار۔ بھائی کے انتظار میں بہن کی بے قراری' خاطر و مدارات کے لیے دودھ سے مکھن نکال کر رکھنا' ماموں کا مٹھائی وغیرہ کے ساتھ گھر میں داخل ہونا' جیسا کہ ہندوستان میں رواج ہے کہ بھائی

اپنی بہنوں کے گھر خالی ہاتھ نہیں جاتے۔ غرض کہ ہندوستانی معاشرت کے پروردہ ایک گھرانے کی جیتی جاگتی اور حقیقی تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ مایا بہن کے روپ میں علامت شفقت و محبت ہے۔ بھائی کا وجود وہ حفاظتی دیوار ہے جس کے اندر مایا کی عزت و عصمت محفوظ ہے۔ اپنی عزت کے اس رکھوالے سے اس کی محبت فطری ہے۔ عورت کی حفاظت میکے میں باپ اور بھائی کے فرض میں داخل ہے۔ شادی کے بعد یہ ذمہ داری شوہر کے کاندھوں پر آ جاتی ہے۔ مایا کا شوہر فوت ہو چکا ہے۔ لیکن اس کا دوسرا سہارا اس کا بھائی موجود ہے۔ بھائی کی موجودگی اس کے سکون قلب کا باعث ہے۔ وہ مطمئن ہے کہ ابھی وہ مکمل طور پر بے سہارا نہیں ہے۔ وہ بھولا کو بھی اپنے بھائی اور اس کے ماموں کے متعلق بتاتی ہے۔ اس رشتے کی نوعیت سے اسے آگاہ کرتی ہے:

''مایا نے ہنستے ہوئے اپنا پاٹھ جاری رکھا۔

ہری ہر، ہری ہر، ہری ہر، ہری

مری بار کیوں دیر اتنی کری

پھر اس نے اپنے لال کو پیار سے بلاتے ہوئے کہا:

''بھولے...... تم ننھی کے کیا ہوتے ہو؟''

''بھائی!'' بھولے نے جواب دیا۔

''اسی طرح تیرے، ماموں جی میرے بھائی ہیں۔''[۱۹]

اس طرح ''مایا'' کا کردار ہندوستانی تمدن کی آغوش میں پلی ہوئی ایک عورت کی فطرت و شخصیت کے نئے رُخ کو سامنے لاتا ہے۔ بھائی اور بہن کا یہ رشتہ بغیر کسی خون کے تعلق کے بھی قائم ہو سکتا ہے۔ ''من کی من میں'' کا مادھو گاؤں کی ایک بیوہ ''امبو'' کو اپنی بہن کی طرح سمجھتا ہے۔ ہر مشکل میں اس کی مدد کرتا ہے۔ ''امبو'' بھی اسے اپنے بھائی کی طرح سمجھتی ہے۔ لیکن مادھو کی بیوی کلکارنی دونوں کے اس رشتے کو شک کی نظروں سے دیکھتی ہے۔ جب کلکارنی کے دروازہ نہ کھولنے پر باہر سردی میں بیٹھے بیٹھے اسے نمونیہ ہو جاتا ہے اور وہ بیمار ہو کر موت و زیست کی کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس وقت بھی جب اسے

امبو دیکھنے آتی ہے تو کلکارنی اسے بھگا دیتی ہے۔ امبو مادھو کو واقعتاً اپنا بھائی سمجھتی ہے۔ وہ اس سے سچی محبت کرتی ہے۔ کلکارنی اور دوسری عورتوں کے طعنوں سے وہ دل شکستہ ضرور ہوتی ہے مگر اس کا اظہار نہیں کرتی۔ مادھو کے مرنے کے بعد پہلی مکر سنکرانت پر وہ کلکارنی سے ملنے آتی ہے مگر اس کے ساتھ پھر بھی اچھا سلوک نہیں ہوتا۔ آخر کار مزید بے عزتی و بدسلوکی سے بچنے کے لیے وہ اس گاؤں کو چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔

بیدی نے جہاں عورت کو بحیثیت ماں، بہن، بیوی اور محبوبہ کے پیش کیا ہے وہیں بحیثیت طوائف اس کے کردار کا بھی جائزہ لیا ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، کلیانی ان کی ایک ایسی کہانی ہے جو ایک جسم فروش طوائف کے کردار کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرتی ہے۔ یہ افسانہ موضوع اور اسلوب بیان دونوں کے لحاظ سے منٹو کے افسانوں سے مماثلت رکھتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ منٹو کے لہجے کی برجستگی اور قطعیت اس افسانے میں نہیں پائی جاتی۔ جسم فروش عورتوں کے طرز زندگی اور اس کی نفسیات کا عکس ہمیں بیدی کی اس افسانے میں نظر آتا ہے۔ افسانہ نگار ایک ایسے چکلے کی سیر ہمیں کراتا ہے جہاں بے حد معمولی درجہ کی چند جسم فروش عورتیں رہتی ہیں۔ ان عورتوں کے نام سندری، گرجا، خورشید اور کلیانی وغیرہ ہیں۔ کلیانی اس کہانی میں مرکزی کردار کی حیثیت رکھتی ہے۔ جو ممتا کے جذبے سے مجبور ہو کر ایک بچے کی ماں بھی بن جاتی ہے۔ اس چکلے کی تمام لڑکیاں اپنا ہر کام خود کرتی ہیں۔ وہ ایک دوسرے کی مدد بھی کرتی ہیں۔ ان کے گاہک بھی سماج کے معمولی طبقے سے تعلق رکھنے والے مرد ہوتے ہیں۔ اس ماحول کی ایک جھلک ملاحظہ ہو:

> ''یہ کھڑکیاں اندر کی طرف کیوں کھلتی تھیں؟ نہ معلوم کیوں؟ مگر کوئی خاص فرق نہ پڑتا تھا کیونکہ اندر کے صحن میں آنے والے مرد کی صرف چھایا ہی نظر آتی، جس سے معاملہ پٹائی ہوئی لڑکی اسے اندر لے جاتی، بٹھاتی اور ایک بار ضرور باہر آتی۔ نل پر سے پانی کی بالٹی لینے، جو صحن کے عین بیچوں بیچ لگا ہوا تھا اور دونوں طرف کی کھولیوں کی طرح طرح کی ضرورتوں کے لیے کافی تھا۔ پانی کی

بالٹی اٹھانے سے پہلے لڑکی ہمیشہ اپنی دھوتی یا ساری کو کمر میں کستی
اور گاہک لگ جانے کی اکڑ میں کوئی نہ کوئی بات اپنی ہم پیشہ بہن
سے ضرور کہتی ...... اے گر جا! جرا چاول دیکھ لینا' میرے کو گاہک
لگا ہے...... پھر وہ اندر جا کر دروازہ بند کر لیتی تبھی گر جا سندری سے
کہتی ...... کلیانی میں کیا ہے ری' آج اسے دوسرا کسٹمر لگا ہے؟ لیکن
سندری کے بجائے جاڑی یا کھرسید' جواب دیتی ...... اپنی اپنی
قسمت ہے نا؟......'' [۲۰]

مندرجہ بالا اقتباس میں بیدی نے ادنیٰ درجہ کی جسم فروش لڑکیوں کی روزمرہ کی زندگی کی سچی تصویر پیش کی ہے۔ بیدی کے اس افسانے میں عورت کا مکروہ ترین روپ سامنے آتا ہے جو انتہا درجہ کی اقتصادی بدحالی اور سماجی جبر و استحصال کا نتیجہ ہے۔ ان لڑکیوں میں عزت نفس کا قطعی طور پر فقدان ہے۔ ضمیر کی بے حسی اس حد تک بڑھ چکی ہے کہ جسم فروشی ان کے نزدیک کوئی معیوب بات نہیں ''گاہک لگ جانے'' کی خبر وہ اپنی دوسری ہم پیشہ بہن کو ایک احساس برتری کے ساتھ دیتی ہیں۔ دراصل جس معاشرتی استحصال' بھوک اور اقتصادی بدحالی کا شکار ہو کر عورتیں جسم فروشی کا پیشہ اپناتی ہیں یا انہیں اپنانے پر مجبور کیا جاتا ہے' اس صورت حال کے تحت ضمیر کا مردہ ہو جانا اور ہر قسم کے احساس خودداری کا مٹ جانا عین ممکن ہے۔ جسم بیچنے والی کلیانی اور اس کی دوسری ہم پیشہ بہنیں عورت کی مجبوری' مظلومیت اور بے کسی کا احساس کراتی ہیں۔ آج کی متمدن دنیا میں عورت کا یہ روپ انسانیت کی روشن پیشانی پر ایک بدنما داغ کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان عورتوں کے آپس کے مذاق' چہلیں اور جملہ بازی حالات کی سنگینی کی جانب قاری کو متوجہ کراتی ہے۔ کلیانی مہی پت کے ساتھ خصوصی لگاؤ رکھتی ہے۔ جب وہ اسے اپنا جسم پیش کرتی ہے تو اس میں پیشہ ور عورتوں کے رویہ کے برعکس ایک گھریلو اور شوہر پرست عورت کی سی سپردگی پائی جاتی ہے۔ اس جذباتی لگاؤ کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ مہی پت کے متعلق اسے شبہ ہے کہ وہ اس کے بچے کا باپ ہو سکتا ہے۔ لیکن مہی پت ایک عام مہاد کی طرح ان جذبوں سے بے نیاز ہے۔ وہ کسی قسم کی اخلاقی و سماجی ذمہ داری کا احساس نہیں رکھتا۔ جب

کلیانی اسے اپنا بچہ دکھاتی ہے تو وہ اس کا ممکنہ باپ ہونے کے باوجود بچے کے ہاتھ پر پانچ روپیہ رکھ کر اپنی ذمہ داری سے پیچھا چھڑا لیتا ہے۔ بالکل اسی طرح بیدی کے ایک اور افسانے ''ببل'' میں مصری کے بچے کا باپ بچے کے ہاتھ پر پانچ روپیہ رکھ کر چلا جاتا ہے۔ بیدی اس اہم حقیقت کی طرف توجہ دلانا چاہتے ہیں کہ مرد عورت کے جسم سے لطف اندوز تو ہونا چاہتا ہے لیکن جب عورت تخلیق کا کرب سہہ کر اس کی اولاد کو جنم دیتی ہے تو وہ اس کی ذمہ داری اٹھانا تو دور اسے اپنا کہہ کر بھی پکارنا پسند نہیں کرتا۔ وہ بچے کے ہاتھ پر پانچ روپیہ رکھ کر اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتا ہے:

> ''مہی پت نے جیب سے پانچ کا نوٹ نکالا اور اسے
> بچے پر رکھ دیا...... یہ اس دنیا میں آیا ہے، اس لیے یہ اس کی
> دکشنا۔
>
> نہیں نہیں...... یہ ہم نہیں لیں گا۔
> لینا پڑے گا، تم انکار نہیں کر سکتیں۔
> پھر واقعیً کلیانی انکار نہ کر سکی۔ بچے کی خاطر''[۲۱]

بیدی نے اپنے تمام افسانوں میں عورت کے کسی نہ کسی پہلو کو پیش کیا ہے۔ عورت مختلف حیثیتوں سے ان کی کہانیوں میں نظر آتی ہے۔ وہ مجبور بھی ہے اور مظلوم بھی مگر اس کی شخصیت میں ایک عجیب سی مقناطیسیت ہے۔ وہ زمین میں گہرائی تک پیوست ہے اور بلندی میں بلند ترین پہاڑوں کو شرماتی ہے۔ ماں بن کر گھمنڈی کی آتشک کو جوانی کے فطری تقاضوں کا نتیجہ کہہ کر اس کی خدمت کرتی ہے۔ اندو کی شکل میں مدن کے تمام دکھ اپنا لیتی ہے، وہ شمی کی صورت میں ایک مفلس کلرک کی اندھیری دنیا کو جگمگا دیتی ہے اور بیوہ مایا کی شکل میں اپنے بھائی اور بیٹے پر محبتوں کے خزانے لٹا دیتی ہے۔ کلیانی بن کر وہ پیٹ بھرنے کے لیے اپنا جسم بیچتی نظر آتی ہے اور مادرانہ جذبے کی تسکین کے لیے اپنے گاہک کے بچے کی ماں بھی بن جاتی ہے۔ غرض کہ اپنی شخصیت و فطرت کے مختلف اور ایک دوسرے سے متضاد پہلوؤں کے باعث وہ ایک ایسی پہیلی بن کر سامنے آتی ہے جو آج بھی سلجھائی نہیں جا سکی۔ عورت کا

جو روپ بحیثیت مجموعی بیدی کے افسانوں میں نظر آتا ہے وہ بے حد فطری ہے، بیدی کی یہ عورت پوری طرح عورت پن کی حامل ہے۔ بقول پروفیسر آل احمد سرور:

> ''پہلے عورت ہمارے افسانوں میں ایک محبوبہ کے روپ میں ہی نظر آتی تھی۔ پریم چند کے افسانوں میں ماں، بیٹی، بہن کے روپ میں بھی دکھائی دی۔ مگر یہ عورت، عورت کم ہے، ایثار اور وفا کی پتلی زیادہ۔ اس کے گرد کوئی ہالہ نہیں ہے۔ بھولا کی بیوہ ماں مقدس ہی نہیں دلکش بھی ہے۔ گرم کوٹ، کے ہیرو کلرک کی بیوی 'میاں کی محبت میں سرشار ہے مگر اس کا عورت پن صاف چھلکا پڑتا ہے۔''[۲۲]

بیدی کے افسانوں کی عورت کا یہی عورت پن اسے افسانوی کردار کی جگہ سماج اور گھر کی جیتی جاگتی حقیقت بنا دیتا ہے۔ ان کے یہاں عورت نہ تو دیوی ہے اور نہ شیطان کی بیٹی۔ ان کے یہاں عورت صرف عورت ہے۔ اپنے تمام تر فطری جذبوں کے ساتھ، محبت، نفرت، ممتا، حسد، رشک، شرم اور رحم کے الگ الگ متضاد و مختلف النوع جانے کتنے ہی جذبوں، رویوں اور رجحانوں کی حامل۔ یہ عورت اپنی کرب ناکیوں اور ناآسودگیوں، تمناؤں اور ارمانوں، مجبوریوں اور محرمیوں کے ساتھ بیدی کی افسانوی کائنات میں جلوے بکھیرتی نظر آتی ہے۔ ٹوٹنا، بکھرنا، پھر نئے جذبوں کے ساتھ، نئے عزم و حوصلہ کا دامن تھام کر اٹھ کھڑا ہونا اس کی فطرت ہے۔ زندگی کے تمام فطری تقاضوں سے بھرپور عورت کا یہ روپ ہمیں بیدی کے افسانوں میں ہی نظر آتا ہے۔

حواشی

۱۔ ظ۔ انصاری: راجندر سنگھ بیدی۔ بیدرد کردار نگار، مشمولہ راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے، صفحہ ۳۸۔۳۹

۲۔ راجندر سنگھ بیدی: لاجونتی مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۲۱

۳۔ ظفر اوگانوی، روح ادب، صفحہ ۲۳

۴۔ بل مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۵۱

۵۔ ٹرمینس سے پرے، مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۱۷۴۔۱۷۳

۶۔ وہاب اشرفی: راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری اپنے دکھ مجھے دے دو کی روشنی میں صفحہ ۷۰۔۷۱

۷۔ راجندر سنگھ بیدی: باری کا بخاری مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے، صفحہ ۱۳۳۔۱۳۲

۸۔ باقر مہدی، راجندر سنگھ بیدی، بھولا سے بل تک، مشمولہ راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے، صفحہ ۵۱

۹۔ راجندر سنگھ بیدی، گرہن مشمولہ گرہن (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۶

۱۰۔ راجندر سنگھ بیدی، کوکھ جلی، مشمولہ کوکھ جلی (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۴۰

۱۱۔ راجندر سنگھ بیدی: بھولا مشمولہ دانہ ودام، صفحہ ۲۲

۱۲۔ بل مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۵۲

۱۳۔ بل، مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۷۱۔۷۲

۱۴۔ بل مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۶۰۔۶۱

۱۵۔ ایک عورت، مشمولہ کوکھ جلی، صفحہ ۱۲۸

۱۶۔ من کی من میں مشمولہ دانہ ودام، صفحہ ۱۴۶

۱۷۔ کلیانی، مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے، صفحہ ۸۶

۱۸۔ بھولا، مشمولہ دانہ ودام، صفحہ ۹۔۱۰

۱۹۔ بھولا، مشمولہ دانہ ودام، صفحہ ۱۱

۲۰۔ کلیانی، مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے، صفحہ ۷۶

۲۱۔ کلیانی مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے، صفحہ ۸۹

۲۲۔ بیدی کے افسانے، ایک تاثر مشمولہ راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے، صفحہ ۲۶

باب پنجم

ایک چادر میلی سی کا تہذیبی و معاشرتی مطالعہ

''ایک چادر میلی سی'' کی کہانی پنجاب کے ایک پسماندہ گاؤں میں رہنے والے ایک سکھ خاندان کی کہانی ہے۔ یہ خاندان ایک اکے والے' اس کی بیوی' بوڑھے ماں باپ' بیکار اور آوارہ گرد چھوٹے بھائی اور ایک بیٹی نیز دو جڑواں بچوں پر مشتمل ہے۔

یہ لوگ غریب' جاہل اور توہم پرست ہیں۔ ان کے پاس پڑوس میں بھی اسی طرح کے لوگ آباد ہیں۔ ان میں ہندو' سکھ اور مسلمان بھی شامل ہیں۔ عقائد کے اختلاف سے قطع نظر ان کی زبان' کلچر' تہذیب، رہن سہن کا طریقہ اور طرز فکر و عمل میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی غربت اور جہالت ان کے درمیان قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔

اس معاشرے کے اپنے کچھ تصورات اور توہمات ہیں۔ مرد عورتوں کے متعلق کچھ اور سوچتا ہے اور عورتیں مردوں کے بارے میں کسی اور طرح کے خیالات رکھتی ہیں۔ بیدی نے کہانی کے آغاز میں ہی ان ذہنی و جذباتی رویوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ جب ڈبو (کتا) مردہ بوڑی (کتیا) کو سونگھ کر چلا جاتا ہے تو چنوں کہتی ہے:

''مرد کی جات ....سب ایک ہی سی ہوتی ہے۔''[1]

اخلاقی ضوابط اس معاشرے میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ مرد کے علاوہ عورتیں بھی دوران گفتگو ایک دوسرے کو گالیاں دیتی ہیں۔ یہ گالیاں جو اس معاشرے میں رائج ہیں عموماً

متوسط درجہ کے سماج میں عورتیں انہیں اپنی زبان پر نہیں لاتیں:

''اس پر چنوں نے رانو کو ایک مردوں والی گالی دی جس سے وہ خود ہی شرما کر اپنے گھر کی طرف بھاگ گئی۔''[۲]

شوہر اور بیوی کے درمیان تقریباً روزانہ کسی نہ کسی بات پر لڑائی جھگڑا اس پسماندہ سماج کا جزو لازم ہے۔ یہ جھگڑے باہم مار پیٹ اور گالی گلوج کی وجہ سے گاؤں کے دوسرے افراد کی دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں۔ گھر میں ایک طوفان بدتمیزی برپا رہتا ہے اور گھر کے سبھی افراد خواہ بوڑھا ہو یا جوان یا بچہ کسی نہ کسی طرح اس جنگ سے متاثر ہوتے ہیں۔ بیدی نے اس ماحول کا نقشہ بے حد فطری انداز میں پیش کیا ہے:

''آناً فاناً تلو کے کی آنکھ کا پانی مر گیا۔ اس نے بھاگتی ہوئی رانی کو اس کے اڑتے ہوئے بالوں سے پکڑ لیا اور ایک ہی جھٹکے میں اس کا پٹرا کر دیا...... دیے کی لو ایک بار بجھنے کے قریب ہوئی اور پھر سیدھی ہو کر کانپنے لگی۔ بکائن پر بیٹھے ہوئے تیتر اڑ گئے۔ ڈبو تن کے کھڑا ہو گیا اور پھر کچھ نہ سمجھتے ہوئے بھونکنے لگا۔ بڑی چلائی ......''بابو'' بچے اندھیرا ڈھونڈنے اور چھپنے لگے۔ ایک تو موقع پا کر گھر سے بھاگ گیا۔ دوسرا ایک کونے میں جالگا' دہشت کے عالم میں وہ کانپتا ہوا ماں کے بجائے 'آں آں'' کہہ رہا تھا۔ حضور سنگھ چارپائی پر سے لپکا' فریاد کے سے انداز میں گالیاں دیتا ہوا'' اوئے پاپیا' اوئے بے شرما' اوئے بے حیادا''............ اور تنور پر گر کر جھلس گیا''............ [۳]

یعنی پورا گھر اس لڑائی میں کسی نہ کسی طرح شامل ہو جاتا ہے اور واضح طور پر تین محاذ قائم ہو جاتے ہیں۔ بوڑھا حضور سنگھ بہو کی حمایت میں آگے آتا ہے۔ اس کی بیوی جنداں ایک روایتی ساس کی طرح اس لڑائی میں اپنے بیٹے کی طرف داری کرتی ہے۔ تیسرا محاذ منگل اور تلو کے و رانی کے بچوں پر مشتمل ہے۔ بچے خوف و دہشت کے عالم میں کسی کونے

میں پناہ لیتے ہیں۔ منگل جو شروع میں غیر جانبدار رہتا ہے بالآخر رانی کی مدد کو آگے آتا ہے اور تلوکے کا اٹھتا ہوا ہاتھ تھام کے اس جھگڑے کی بنیاد کو ہی ختم کر دیتا ہے:

''منگل نے آگے بڑھ کر.......... زور سے بوتل کو ٹھوکر
مار دی اور وہ ٹوٹ گئی۔''[۴]

گویا اس معاشرے میں برتری حاصل کرنے کے لیے جسمانی طاقت و توانائی کا مظاہرہ ضروری ہے۔ منگل کے اس فعل سے طاقت کا توازن قائم ہو جاتا ہے اور رانو کی پوزیشن پہلے سے مضبوط ہو جاتی ہے۔ سسر حضور سنگھ' دیور منگل اور گاؤں کے دوسرے افراد کی مزید ہمدردی حاصل کرنے کے لیے وہ ایک ٹرنک میں کپڑے رکھ کر سسرال سے چلے جانے کے لیے باہر کی طرف بڑھتی ہے۔ منگل اور حضور سنگھ دونوں اسے روکتے ہیں لیکن وہ تلوکے کی زبان سے اپنی واپسی کا حکم سننا چاہتی ہے۔

''دو روٹیوں کے لیے مہنگی نہیں کسی کو۔ گاؤں بھر میں کوئی
جگہ نہیں میرے لیے' دھرم شالہ تو ہے۔''[۵]

دھرم شالہ کے نام پر تلوکے کا جمود ٹوٹ جاتا ہے۔

''ایک دم آگے بڑھتے ہوئے اس نے رانی کی ٹرنکی پکڑ لی
اور بولا۔ ''چل.......... مر پیچھے۔''[۶]

تلوکے مہربان داس کی دھرم شالہ کی اصلیت سے واقف ہے کیونکہ مٹھے مالٹے کی ایک بوتل اور تھوڑے سے پیسوں کے عوض جاتری عورتوں کو اچھے کھانے اور نرم گرم بستر کا لالچ دے کر اس دھرم شالہ میں پہونچانا اس کا معمول ہے اور وہ اس بات سے بخوبی آگاہ ہے کہ یہ عورتیں مہربان داس کی جنسی ہوس کا نشانہ بنتی ہیں۔ رانو خود بھی مہربان داس کی حقیقت سے کسی حد تک واقف ہے۔ اسی لیے دانستہ طور پر وہ دھرم شالہ کا نام لیتی ہے کیونکہ وہ جانتی ہے کہ اسی طرح وہ تلوکے کی سوئی ہوئی مردانہ غیرت کو جگا سکتی ہے۔ وہ اپنے اس حربے میں کامیاب ہو جاتی ہے اور تلوکے آگے بڑھ کر اسے واپس لے آتا ہے۔

بیدی نے اس چھوٹے سے واقعہ کو بنیاد بنا کر اس پسماندہ معاشرے کے مردوں کی

نفسیات کی عکاسی انتہائی خوبی سے کی ہے۔ یہ مرد انتہائی پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ انتہا درجہ کی غربت اور جہالت کی وجہ سے ہر قسم کے اخلاقی تصور سے بے بہرہ ہونے کے باوجود اس چیز کو قطعی برداشت نہیں کر سکتے کہ ان کے گھر کی عورت خواہ بہو یا بیٹی یا پھر بیوی کوئی ایسی راہ اختیار کرے جو ان کے ناموس کے لیے خطرہ بن جائے۔

غریبی اور جہالت تو ہم پرستی کی طرف لے جاتی ہے۔ اس گاؤں کے رہنے والے بھی اسی کا شکار ہیں۔ ایک سائیں بابا کے متعلق مشہور تھا کہ اس کا لنگوٹ لوہے کا ہے۔ توہم پرست گاؤں والوں کو اس سے خاص عقیدت تھی۔ خصوصاً عورتوں کے لیے اس کا وجود ناگزیر تھا:

> ''آٹھوں پہر اس کے گرد عورتوں کا جمگھٹا رہتا۔ کوئی بیٹا مانگتی، کوئی اٹھرا کی دوائی .... اکثر تو اپنے مردوں کو بس میں کرنے کے ٹوٹکے ہی پوچھنے آتیں۔''[ے]

لوہے کے لنگوٹ والے اس سائیں بابا سے عورتیں جس طرح کی مرادیں اور منتیں پوری ہونے کے لیے ٹونے وغیرہ لے جاتی ہیں اس کا مطالعہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عورتیں احساس عدم تحفظ کا شکار ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خواہش جو بحیثیت مجموعی ابھر کر سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ان کا شوہر ان کے قابو میں رہے۔ ان عورتوں کی اس خواہش کے پیچھے عدم تحفظ کا وہ احساس ہے جو مردوں کی بالادستی اور حاکمیت کا تصور رکھنے والے سماجی نظام کا پیدا کردہ ہے۔ وہ جانتی ہیں کہ مردوں کی عدم دلچسپی بالعموم اور شوہروں کی بالخصوص ان کے حق میں سم قاتل ثابت ہو سکتی ہے۔ کیونکہ ان کی اپنی کوئی سماجی حیثیت نہیں ہے۔ رانو بھی شوہر تلوکے کو بس میں کرنے کا ٹوٹکا لے کر آتی ہے جو سائیں بابا کی ہدایت کے مطابق دودھ کے ساتھ دیا جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہفتوں تلوکے نے کچا دودھ نہیں مانگا اور ٹونا کچے دودھ میں کھول کر پلانے سے پہلے ہی تلوکے نے شراب کی بوتل توڑ دینے کی دھمکی دینے پر رانو کو جی بھر کر زدوکوب کیا۔ بیدی نے اسی طرح کے کئی ضمنی واقعات کے حوالے سے ایک پسماندہ سماج کی ان خامیوں اور کمیوں کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے

جو جہالت اور مفلوک الحالی کی پیدا کردہ ہیں۔

شراب نوشی اس طبقے کے مردوں میں عام بات ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اس طبقہ کی غریبی، اقتصادی بدحالی، جہالت اور ناکارگی کی سب سے بڑی وجہ شراب پینے کی لت ہے۔ تلو کا بھی شراب کا عادی ہے اور رانو کے ساتھ اس کے جھگڑے کی اصل وجہ اس کی یہ خراب عادت ہے۔ رانو کے بقول ''شراب ایسی سوت نہیں دنیا میں'' وہ شراب سے نفرت کرتی ہے لیکن اپنی اس نفرت کی کوئی وجہ بیان کرنے سے قاصر ہے۔ چونکہ وہ پڑھی لکھی نہیں ہے اس لیے وہ شراب نوشی کے خراب نتائج سے گھر، خاندان، سماج اور خود اپنی ذات کو پہنچنے والے نقصانات کا تجزیہ کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ وہ بس اتنا کہہ کر رہ جاتی ہے کہ اسے شراب کی بو پسند نہیں۔ دراصل وہ جس معاشرے کی پروردہ ہے اور جس طبقے سے اس کا تعلق ہے وہ طبقہ اپنی جہالت، اقتصادی زبوں حالی اور سماجی پچھڑے پن کا احساس تو رکھتا ہے لیکن ان اسباب کو دریافت کر پانے سے ہنوز قاصر ہے جو اس صورت حال کے پس پشت ہیں۔

افراد خانہ خصوصاً زن و شوہر کے درمیان مار پیٹ اور لڑائی دنگا اس پسماندہ طبقہ میں روزمرہ کا معمول ہے۔ اعلیٰ اور متوسط طبقہ کے گھرانوں میں آپسی کشیدگی اور شکر رنجی ایک سرد جنگ کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ چونکہ ممتاز سماجی حیثیت اور وسیع معاشی وسائل کے باعث اپنی الگ دنیا بسا لینا آسان ہوتا ہے اس لیے اس سرد جنگ کا خاتمہ ہمیشہ کے لیے ایک دوسرے سے قطع تعلق کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ لیکن جس طبقہ سے تلو کے اور رانو کا تعلق ہے وہاں ایسی گنجائش نہ ہونے کے برابر ہے۔ آپس کی تو تو میں میں بہت جلد مار پیٹ تک پہونچ جاتی ہے اور گھر کے تقریباً سبھی افراد اس جنگ میں شامل ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ صورت حال بہت دیر تک نہیں رہتی۔ ایک دوسرے کی ضرورت انہیں سمجھوتے پر مجبور کر دیتی ہے اور گھر کا ماحول دوبارہ پرسکون ہو جاتا ہے:

> ''کچھ دیر کے بعد اکا سواریوں سمیت گھر کے سامنے کھڑا تھا اور رانو ہمیشہ کی طرح چار موٹی موٹی روٹیاں ایک میلے، روغن میں بسے ہوئے کپڑے میں لپیٹ کر تلو کے کو دے رہی تھی۔''[8]

جسم سے روح کا رشتہ برقرار رکھنے کے لیے دو وقت کی روٹی کا مہیا کرنا بھی اس طبقہ کے افراد کے لیے آسان نہیں۔ اس تلخ حقیقت کا احساس انہیں اس وقت اور بھی ہوتا ہے جب یہ دو روٹیاں بھی کما کر کھلانے والا نہیں رہتا۔ تلوکے کے قتل کے بعد معاشی بدحالی کا شکار یہ کنبہ سب سے زیادہ پریشان اس لیے ہے کہ اب بنیادی ضروریات زندگی کس طرح پوری ہونگی۔ چنانچہ رانو کو سب سے زیادہ یہ فکر درپیش ہے کہ اب بڑی کا کیا ہوگا۔ جوان ہوتی ہوئی لڑکی کی شادی کا خرچ کون اٹھائے گا۔ اس نے بڑی کے سر پر دو ہتڑ جڑ دیا اور کہنے لگی:

"سب مرتی ہیں ایک تو نہیں مرتی۔"9

اس کے بعد رانو کو اپنے مستقبل کا خیال آتا ہے وہ تلوکے کی موت کے بعد کس طرح خود کا اور بچوں کا پیٹ پالے گی:

"ہائے رنڈیے! تیری شکل تو اب باجار بیٹھنے والی بھی نہیں

اب تو تو پیشہ کرنے جوگی بھی نہیں۔"10

جنداں نہ صرف یہ کہ تلوکے کی موت کے لیے رانو کو مورد الزام ٹھہراتی ہے بلکہ اب گھر میں اس کے مصرف پر بھی سوالیہ نشان لگانے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کا یہ رویہ ہمارے معاشرے کی ایک روایتی ساس کا رویہ ہو سکتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی اس سنگ دلانہ سلوک کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ بیٹے کے مرنے کے بعد اب بہو کا وجود اس مفلوک الحال کنبے کے لیے ان معنوں میں غیر ضروری ہے کہ وہ خود چار پیسے کما کر ان کا پیٹ نہیں بھر سکتی۔ جنداں کے اس رویہ کے توسط سے بیدی اس تلخ حقیقت کی طرف قاری کی توجہ مبذول کرانا چاہتے ہیں کہ اقتصادی بدحالی، بھوک اور بنیادی ضروریات زندگی کا فقدان انسان کو Dehumanize کر دیتا ہے اور اس میں محبت، ہمدردی، خلوص، رحم اور یگانگت جیسی تمام انسانی خوبیوں کا ڈھونڈنے سے بھی نشان نہیں ملتا۔ جنداں ایک روایتی ساس ہے جو گھر پر آئی مصیبت کے لیے رانو کو ذمہ دار سمجھتی ہے۔ اسی لیے تلوکے کے قتل کے بعد وہ ہر صورت میں بہو سے چھٹکارا حاصل کرنا چاہتی ہے۔ وہ اس معاشرے کی پروردہ ہے جو مختلف قسم کے توہمات کے تحت زندگی بسر کرتا ہے۔ تلوکے کے قتل کے پیچھے اسے رانو کا منحوس وجود نظر آتا ہے۔ وہ اس

حادثے کے اسباب سے نہ تو واقف ہے اور نہ ہی ان وجوہات کو سمجھنا چاہتی ہے جو اس قتل کا باعث ہوئیں۔ تلوکے کی اخلاقی کمزوری' مہربان داس اور اس کے بھائی کی جنسی بے راہ روی نیز نوجوان جاترن کی الم ناک موت سے پیدا ہوئی صورت حال کا تلوکے کے قتل پر منتج ہونا اس پسماندہ معاشرے میں ایک عورت کو منحوس ٹھہرانے کا سبب بن جاتا ہے۔ یعنی مرد کا گناہ ایک بار پھر اس فرد جرم میں لکھ لیا جاتا ہے جو روز ازل سے عورت کا مقدر ہے۔

افلاس' جہالت اور پسماندگی نے بہت سے اخلاقی ضابطوں سے اس طبقہ کو بے نیاز کر دیا ہے۔ ایسے میں قدم قدم پر رانو کی جوان ہوتی ہوئی بیٹی کا وجود اس کے لیے ایک امتحان کی حیثیت رکھتا ہے۔ بیٹی کی عزت و عصمت کی حفاظت کے لیے وہ مختلف طریقے اختیار کرتی ہے۔ اسے میلے کچیلے کپڑوں میں رکھتی ہے تا کہ اس کے حسن پر لوگوں کی نظریں نہ پڑیں۔ وہ ایک فکر مند ماں کی طرح اس کی نقل و حرکت پر سخت نظر رکھتی ہے۔ یہاں پر رانو ایک روایتی ہندوستانی ماں کے کردار کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ جوہر عصمت کی حفاظت مشرقی خواتین کے کردار کا نمایاں وصف رہا ہے۔ انتہا درجہ کے ناسازگار حالات میں اخلاقی قدروں کا قائم رہنا ایک مشکل امر ہے۔ لیکن ایک ان پڑھ' مفلوک الحال اور انتہائی پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھنے والی عورت بھی کس طرح ان اخلاقی قدروں کی پاسداری کرتی ہے یہ چیز قاری کو اس حقیقت سے روشناس کراتی ہے کہ اس پسماندہ سماج میں بھی چند اصولوں اور اخلاقی ضابطوں کی پابندی کرنا ضروری خیال کیا جاتا ہے۔ اس کی ایک مثال اس وقت بھی سامنے آتی جب جنداں پانچ سو روپیہ میں بڑی کا سودا کرنا چاہتی ہے۔ رانو یہ خبر پاتے ہی شیرنی کی طرح ساس پر جھپٹ پڑتی ہے۔ ساس کو جی بھر کر کھری کھوٹی سنانے کے بعد وہ سوچتی ہے کہ اگر بڑی کو بیچنا ہی ہے تو اس کے لیے لاہور کیا برا ہے۔ جہاں بابو لوگ کچھ دیر کے دل بہلاوے کے لیے پندرہ بیس روپیہ دے جاتے ہیں:

"کھانے کو چنگی چوکھی ملے گی' پہننے کو ریشم ...... کھین کھاب ....تھوڑے ہی دنوں میں روپوں اور کپڑوں سے صندوق بھر جائیں گے۔"[11]

اس خیال کا ذہن میں آنا تھا کہ ایک زوردار تھپڑ اس کے ضمیر نے خود اس کے منہ پر مار دیا۔ وہ تھر تھر کانپنے لگی۔ جہاں زندگی کا گزرنے والا ہر ایک پل انتہا درجہ کے ناسازگار حالات سے ایک جنگ کا نام ہے۔ اس ماحول میں ضمیر کا زندہ رہنا قابل قدر ہے۔

ایک بیوہ کا اس کے شوہر کی موت کے بعد سسرال میں رہنا اس پسماندہ معاشرے میں اس طرح ہے کہ جس طرح ایک درخت کا جڑوں کے بغیر کھڑے رہنا کہ جسے ہوا کا ایک ہلکا سا جھونکا بھی زمین پر ڈھیر کر سکتا ہے۔ ساس کے اٹھتے بیٹھتے جوتا لات کے عمل سے رانو پر یہ تلخ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ جس عورت کا شوہر مر جائے اسے اس کے گھر میں رہنے کا کوئی اختیار نہیں ہے۔ وہ ذہنی انتشار کا شکار ہو جاتی ہے کہ اب اس کا اس گھر میں مستقبل کیا ہوگا؟ ایسے میں چنوں اس کی مدد کو آگے آتی ہے:

> "یہ جنداں بندی' یہ ساس تیری تجھے جینے نہ دے گی۔ اس
> گھر میں بسنے نہ دے گی...... یہاں رہنے کا ایک طریقہ ہے
> ......وہ یہ کہ تو...... منگل سے شادی کر لے' چادر ڈال لے اس
> پہ۔"[۱۲]

پنجاب کے اس انتہائی پسماندہ گاؤں کی ایک رسم کہ نوجوان بیوہ پر اس کا دیور چادر ڈال کر اسے اپنی زوجیت میں لے لیتا ہے' اس وقت رانو کی کھوئی ہوئی جڑوں کی بازیافت کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ لیکن رانو جس نے منگل کو ہمیشہ اپنے بچوں کی طرح سمجھا تھا' آسانی سے اس شادی پر تیار نہیں ہوتی۔ عمر کا فرق اسے منگل کو بحیثیت شوہر تسلیم کرنے کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ اسے یاد ہے کہ جب وہ اس گھر میں دلہن بن کر آئی تھی تو منگل بے حد چھوٹا تھا۔ جب اس نے اپنے بچے کو دودھ پلانا چاہا تھا تو منگل نے بھی دودھ پینے کی ضد کی تھی۔ رانو نے چنوں کے سامنے دکھڑا روتے اور اس کے پاؤں پکڑتے ہوئے کہا:

> "وہ بچہ ہے............ میں نے کبھی اسے ان نظروں سے
> نہیں دیکھا۔"

چنوں بولی' دیکھو...... تجھے اس دنیا میں رہنا ہے کہ نہیں

رہنا ؟ اس پیٹ کا نرک بھرنا ہے کہ نہیں بھرنا ؟ اس اپنی شرم کو
ڈھانپنا ہے کہ نہیں ڈھانپنا؟ بڑی آئی ہے نجروں والی‘‘ ۱۳؎

پنجاب کے عوام میں وارث شاہ اور بھلے شاہ کا کلام بے حد مقبول ہے۔ وہ لوگ جو بے پڑھے لکھے ہیں وارث شاہ اور بھلے شاہ کے اشعار دوران گفتگو بے حد برجستگی سے سناتے ہیں۔ چنوں ایک ناخواندہ اور نچلے طبقے کی گھریلو عورت ہے لیکن رانو کو یہ سمجھاتے ہوئے کہ اسے اس گھر میں رہنے کے لیے اور جنداں کے ظلم وستم سے بچنے کے لیے منگل پر چادر ڈال لینی چاہیے دوران گفتگو بھلے شاہ کا ایک شعر بھی پڑھتی ہے. جس سے یقینی طور پر اس کی بات کا وزن بڑھ جاتا ہے۔ یہ اشعار ان لوگوں کے خون میں شامل ہو کر ان کی فکر میں رچ بس گئے ہیں اور سینہ بہ سینہ ان تک پہنچے ہیں کیونکہ انہوں نے نہ تو وارث شاہ کو پڑھا ہے اور نہ بھلے شاہ کو۔ اسی طرح وہ کسی قدیم اور بے انتہا مشہور واقعے یا حادثے سے بھی اپنی باخبری کا ثبوت دیتے ہیں۔ مثلاً دوران گفتگو منگل رانو سے کہتا ہے:

’’یہ تو آج کیا مرد عورت کا جھگڑا لے بیٹھی ہے۔
’’وہی تو جھگڑا ہے سارا‘‘
’’کرکھیتر ۱۴؎ کی لڑائی ہے؟
’’اس سے بھی پرانی رانی نے جواب دیا اور پاس آتے ہوئے بولی
’’جس میں جیتا ہوا بھی ہارا اور ہارا ہوا بھی ہارا‘‘ ۱۵؎

مندرجہ بالا اقتباس کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کرداروں کا اپنے سماج اور اس کی تہذیب سے گہرا رشتہ ہے۔ چنوں کا رانو سے گفتگو کے دوران بلھے شاہ کا شعر پڑھنا۔ حضور سنگھ کا موقع بہ موقع گرنتھ صاحب کے نویں محل کے ان شبدوں کو گنگنانا جو دنیا کی بے ثباتی کی تفسیر میں لکھے گئے ہیں اس بات کا ثبوت ہے کہ جہالت اور کم علمی کے باوجود اس طبقہ کے لوگ اپنی مذہبی اور شعری و ادبی روایات سے نہ صرف یہ کہ واقف ہیں بلکہ اپنی روکھی پھیکی اجڑی اور محرومیوں سے پُر شاہراہِ حیات کو روشن کرنے کے لیے اگر کبھی

مذہبی افکار و نصائح کے چراغ جلاتے ہیں تو کبھی مایوسی، نا امیدی اور اداسی بھری فضائے ہستی کو خوشگوار اور امید افزا بنانے کے لیے شعر و ادب کے نغمے جگاتے ہیں۔

اس مفلوک الحال معاشرے کے اپنے کچھ قوانین ہیں جن پر عمل کرنا ضروری خیال کیا جاتا ہے۔ یہ قوانین چند تہذیبی اقدار کی شکل میں سینہ بہ سینہ ان تک پہنچے ہیں، جن کی پابندی بستی کے ہر فرد کے لیے ایک لازمی امر ہے۔ اس پابندی کو یقینی بنانے کے لیے پنچوں کی ایک جماعت ہے جو اپنے فیصلوں کو سختی کے ساتھ نافذ کرتی ہے۔ اس سلسلے میں کسی قسم کی حکم عدولی کو برداشت نہیں کیا جاتا ہے۔ ایک جوان عورت کا خواہ وہ کنواری ہو یا بیوہ بغیر ازدواجی زندگی اختیار کیے گزر کرنا اس معاشرے میں معیوب خیال کیا جاتا ہے۔ چنانچہ رانو کے لیے بھی پنچ فیصلہ کرتے ہیں کہ اسے منگل پر چادر ڈال لینی چاہیے۔ پنچوں کے اس فیصلے پر فوراً عمل درآمد کیا جاتا ہے۔ نیم بے ہوشی کی حالت میں منگل کو جنگل سے پکڑ کر لایا جاتا ہے اور رانو کے ساتھ رشتۂ ازدواج میں منسلک ہونے کے لیے آنگن میں تنی ہوئی پنیسی کی میلی سی چادر کے نیچے بیٹھا دیا جاتا ہے۔ اس ساری صورت حال کا بیان کرتے ہوئے بیدی نے پنجاب کے اس پسماندہ گاؤں کی معاشرت کی بے حد سچی اور فطری تصویر پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> "چنوں اور پورن دئی اور ودیا اور گکی اور چنڈی نے مل کر ایک پوری شادی کا سامان کر دیا تھا...... ورنہ وہ سب ضائع ہو جاتا ......لڑکا عام طور پر لڑکی کے یہاں جا کر اسے بیاہ کر لاتا ہے لیکن اس وقت لڑکی کا مائیکہ بھی یہیں تھا اور سسرال بھی یہیں...... ......آگا بھی یہیں پیچھا بھی یہیں ...... پورن دئی باہمی، ودیا اور کچھ دوسری عورتیں لڑکی کے ماں باپ ...... مائیکے کی طرف سے ہو گئیں چنداں، چنوں، سرو، پوچنڈی اور سرما سسرال کی طرف سے۔ سب ایک دوسرے کی سمدھنیں بنی۔ آمنے سامنے صف آرا ہو گئیں جیسے کوئی لڑائی لڑنے جا رہی ہوں۔ ماں کی حیثیت سے

جنداں نے اپنے تقریباً پوپلے سے منہ کو جنبش دی اور ''گھوڑی''
گانا شروع کی۔''۱۶

مندرجہ بالا اقتباس پنجاب کی دیہی زندگی کی چند اہم خصوصیات سے ہمیں واقف کراتا ہے۔ پسماندہ، مفلوک الحال اور ان پڑھ ہونے کے باوجود اس گاؤں کے لوگ زندگی کی صحت مند قدروں میں یقین رکھتے ہیں۔ دوسروں کے دکھ درد کو اپنی بساط کے اندر بلکہ بعض اوقات اس سے بڑھ کر دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ خصوصاً وہ عورتیں جو انتہائی ناسازگار حالات میں زندگی بسر کررہی ہیں اس عمل میں پیش پیش ہیں۔ رانو کی اجڑی ہوئی دنیا پھر ایک بار بسانے اور اسے ایک محفوظ زندگی دینے کی کوشش کرنے میں وہ جس قدر توجہ اور دلچسپی سے حصہ لیتی ہیں وہ ان کے کردار کا ایک روشن پہلو ہے۔ شہر کی مشینی زندگی کے برعکس جہاں ہر شخص ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہے اس گاؤں میں ایک کی خوشی پورے گاؤں کی خوشی اور ایک کا غم سب کا غم بن جاتا ہے۔ منگل سے رانو کی شادی کرانے کا فیصلہ ان عورتوں کی دور اندیشی کا بین ثبوت ہے۔ چونکہ اس معاشرے میں مرد کی بالادستی اور حاکمیت کا تصور عام ہے اس لیے یہ عورتیں اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ کسی مرد کی سرپرستی کے بغیر ایک جوان عورت کا گزر کرنا ناممکنات میں سے ہے۔ عمر کے تفاوت کو مدنظر رکھتے ہوئے منگل سے رانو کی شادی کا فیصلہ قدرے ناگوار اور ناموزوں لگتا ہے۔ خود فریقین کو بھی رشتۂ ازدواج میں منسلک ہونا قطعاً قبول نہیں لیکن شادی کے بعد جس طرح رانو کی کشتیٔ حیات منجدھار سے نکل کر ساحل سے آلگتی ہے اور وہ اپنی حریص، وبدزبان ساس جنداں کے اٹھتے جوتا بیٹھتے لات کے عمل سے محفوظ ہو کر سکون کی زندگی گزارنے لگتی ہے۔ اسے دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وقتی جذباتیت سے ہٹ کر لیا گیا یہ فیصلہ کتنے دوررس نتائج رکھتا تھا۔ خود منگل ایک لاابالی اور غیر ذمہ دار نوجوان سے ایک ذمہ دار اور فرض شناس شوہر اور باپ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ایک ایسا شوہر جو اپنی بیوی کی ضروریات اور خواہشات کو پورا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہے اور جوان ہوتی ہوئی بیٹی کے لیے اچھے شوہر کی تلاش میں کوشاں بھی رہتا ہے اور جب ایسا ایک لڑکا مل جاتا ہے تو وہ رانو سے آکر اس کے مردانہ حسن و جمال اور دولت و ثروت کا ذکر کرتے ہوئے اس یقین کا

اظہار کرتا ہے کہ بڑی کے لیے اس سے اچھا ''بر'' ملنا اب ممکن نہیں۔ یہاں پر منگل کے کردار کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے۔ اپنی اور رانو کی شادی کی حمایت میں پنچوں کے دیے ہوئے فیصلے کو یہ کہہ کر ٹھکرا دینے والا منگل کہ

''لاٹ ارون' جارج پنجم بھی آ جائے تو میں یہ کبھی نہ کروں۔'' ۱۷

آج رانو سے بڑی کی شادی کے سلسلے میں اپنی رائے کو مزید وزنی بنانے کے لیے کہتا ہے کہ

''گاؤں کے پنچ بھی یہی چاہتے ہیں......اور تو تو جانتی ہے کہ پنچوں میں پرمیشر ہوتا ہے۔'' ۱۸

منگل کا یہ جملہ ان تمام سماجی اور اخلاقی ضابطوں کی اہمیت کا اثبات ہے جو انسانی معاشرے کو ٹوٹنے اور بکھرنے سے بچانے کے ساتھ ساتھ انسان کی شخصیت کو ذمہ دار اور فعال بنانے کا کام بھی انجام دیتے ہیں۔ انہیں اصولوں اور ضابطوں کی پابندی قدروں' رسموں اور رواجوں کو جنم دیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں ایک مخصوص تہذیب وجود میں آتی ہے جو اپنی آغوش میں آنکھ کھولنے اور پرورش پانے والے انسانوں کے ذہنی و جذباتی رویوں کو متاثر کرنے کے ساتھ ساتھ مسائل حیات و کائنات سے متعلق ایک مخصوص نقطۂ نظر اختیار کرنے میں ان کی معاون و مددگار ثابت ہوتی ہے۔

ہندوستان کے دوسرے حصوں کی طرح پنجاب کا یہ گاؤں بھی نسلی تفریق اور مذہبی حدبندیوں کا شکار ہے۔ پورا گاؤں غربت اور پسماندگی کی زندگی بسر کر رہا ہے لیکن اس مفلوک الحالی اور غربت کے باوجود جو کہ عام ہے اس سماج میں اچھوت سمجھے جانے والے لوگ بھی ہیں جو گاؤں کی آبادی سے الگ تھلگ رہتے ہیں:

''ساہنسیوں کی ٹھٹی جو ہمیشہ گاؤں کے ایک طرف ہوتی ہے جہاں ارائیں چھنئے ۱۹

چمار' مصلّی وغیرہ رہتے ہیں اور جس کی طرف گاؤں کی

گندی موریوں اور بدرووں کا نکاس ہوتا ہے۔''[۲۰]

مندرجہ بالا اقتباس اچھوت سمجھے جانے والے طبقوں کی اس حالت زار کی تصویر پیش کرتا ہے جو کم و بیش پورے ملک میں ایک جیسی ہے۔ اس کے ساتھ ہی مذہبی منافرت کا ایک نمونہ اس وقت سامنے آتا ہے جب گاؤں کی ایک مسلمان دوشیزہ سلامتی کا جذباتی تعلق منگل سے ہو جاتا ہے۔ اس کہانی کا کلائمکس اس وقت سامنے آتا ہے جب سلامتی اسے ایکھ کے کھیت میں بلاتی ہے مگر اپنی بہن عنایتی کو اس پروگرام سے مطلع بھی کر دیتی ہے۔ نتیجتاً عنایتی کا شوہر مراد گاؤں کے کچھ بدمعاشوں کے ہمراہ منگل کو موقع پر پکڑنے کے لیے چل پڑتا ہے:

> ''اپنی غریبی' اپنے افلاس کے باوجود وہ یہ برداشت نہ کر سکتے تھے کہ ایک کافر کسی مسلمان لڑکی کی عزت پر ہاتھ ڈالے ......سب نے مل کر جلدی جلدی لاٹھیاں' چھریاں اور گنڈاسے جمع کر لیے ....اور پھر بیٹھ کر' برسوں پہلے کے' جاترن اور تلو کے قتل کی باتیں کرنے لگے۔''[۲۱]

چھوت چھات اور مذہبی تفریق کے ساتھ ساتھ وہ ایمانداری جو گاؤں والوں کی فطرت کا خاصہ ہوا کرتی ہے' اس کی جگہ بے ایمانی نے لے لی ہے۔ گاؤں کی اشیاء میں ملاوٹ کا پایا جانا اس بے ایمانی کا نمونہ ہے۔ بیدی کے الفاظ میں:

> ''منگل کی غیر حاضری میں کچھ لوگ بڑی کو دیکھنے آئے تھے۔ بڑی معصوم کچھ نہ جانتی تھی۔ دادی کے کہنے پر مہمانوں کی خاطر خدمت کے لیے دوڑ کر چنوں کے وہاں سے برفی لے آئی جس میں ماوا کم تھا اور شکر زیادہ۔ نفع گیر دوکانداروں نے ایک سیر ماوے سے پانچ سیر برفی بنائی تھی اور شہر کی یہ بیماری گاؤں تک چلی آئی تھی۔''[۲۲]

ترقی کے اس جدید دور میں جب کہ آمد و رفت کے آسان ترین ذرائع مہیا ہو گئے

ہیں۔شہروں اور گانووں کے درمیان کا فاصلہ بے حد کم ہو گیا ہے۔اس سہولت کے تمام مثبت اثرات سے قطع نظر منفی اثرات پر ہم غور کرتے ہیں تو واضح ہوتا ہے کہ وہ ایمانداری' نیک چلنی' بے ریا خلوص و محبت اور حد درجہ کی سادہ مزاجی جو دیہاتوں میں پائی جاتی تھی اب ختم ہوتی جارہی ہے۔شہری تہذیب کی وہ خرابیاں جو دیہاتوں سے دور تھیں اب وہاں بھی نظر آنے لگی ہیں۔ بیدی چونکہ ایک پختہ سماجی شعور کے مالک ہیں لہٰذا معاشرے میں آ رہی تبدیلیوں سے پوری طرح واقف ہیں۔انھوں نے پنجاب کے ایک انتہائی پسماندہ گاؤں کے حوالے سے پنجاب کے دیہاتی معاشرے کی تمام تر خوبیوں اور خامیوں کا جائزہ لینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ان کا یہ گاؤں خوابوں کی کسی سرزمین پر نہیں بسا ہوا ہے بلکہ اس کا تعلق حقیقت کی دنیا سے ہے۔اس گاؤں کے رہنے والے اگر فرشتے نہیں تو شیطان بھی نہیں بلکہ انسان ہیں اور دوسرے بھی عام انسانوں کی طرح ان میں بھی اچھائیاں اور برائیاں ہیں ۔یہ بھی خوشی اور غم' راحت اور مصیبت' محبت اور نفرت' امن اور بدامنی اور خلوص و بغض کی اسی فضا میں سانس لیتے ہیں جو بحیثیت انسان' انسان کا مقدر ہے۔''ایک چادر میلی سی'' کی اشاعت کے بعد شام لال نے انگریزی روزنامہ ٹائمس آف انڈیا (The Times of India) میں اس پر انتہائی جامع تبصرہ قلم بند کیا تھا۔اس تبصرہ کا اردو ترجمہ خیر النساء مہدی نے کیا جو رسالہ سوغات 1963ء میں شائع ہوا۔وارث علوی نے اپنی تصنیف ''راجندر سنگھ بیدی'' میں اس تبصرے کے چند اقتباسات درج کیے ہیں۔اس تبصرہ میں فاضل مبصر نے اس پسماندہ گاؤں کے رہنے والے ان مفلوک الحال انسانوں کی بشری خصوصیات کا جائزہ لیا ہے جو عام انسانی سطح پر جیتے ہیں:

> ''یہ ایک عام دیہات کی کہانی ہے۔اس کی فضا میں لہسن' رائی' جنس' خون پسینہ اور گوبر کا تعفن پھیلا ہوا ہے۔اس کے لوگ وحشت بدوش ہیں' وہ گنے کے کھیتوں کی رکھوالی کرتے ہیں۔اپنے چھوٹے موٹے کاروبار میں مصروف رہتے ہیں۔گالیاں بکتے ہیں' شراب پیتے ہیں' نوجوان لڑکیوں کو پھانستے ہیں اور اپنے چند

پیسوں کو بہت سنبھال کر رکھتے ہیں' اس کی عورتیں کینہ و حسد سے
بھری ہوئی ہیں' اور ایک دوسرے پر طعنہ زنی کرتی رہتی ہیں۔ ایسا
معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ان لوگوں کے مکانات کے گرد دیواریں نہیں
ہیں۔ ہر ایک جانتا ہے کہ دوسرا کیا کر رہا ہے۔ یہ کہانی ایک شہ پارہ
ہے۔ یہی نہیں کہ پیڑ اس میں شریک ہیں بلکہ دیوی اور دیوتاؤں کو
بھی انسانی سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ یہ کسی رومانی شاعر کا گاؤں نہیں
ہے جو کہ دیہاتیوں کی سادگی میں یقین رکھتا ہے' نہ یہ کسی انقلابی کا
گاؤں ہے۔ اس کہانی کا گاؤں ایک معنی میں دل کی بستی ہے جس
میں ہر فرد الجھنوں میں گھری ہوئی زندگی سے خوشی کے چند لمحے لینا
چاہتا ہے۔ اس میں محبت اور نفرت' دعائیں اور بددعائیں' خوف
اور خوشی ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہیں۔ ہر شخص ہر ایک کے
بارے میں سب کچھ جانتا ہے' اس کے باوجود ہر ایک کے ذہن
میں کوئی راز ہے جو اسے کچوکے دیتا ہے اور جس کا نشان تک کسی کو
نہیں ملتا۔'' ۲۳

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی سماجی شعور کی پختگی کے ساتھ ساتھ انسانی نفسیات کی عکاسی پر بھی عبور رکھتے ہیں۔ وہ اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ بنیادی ضروریاتِ زندگی کا مہیا نہ ہونا کسی معاشرے کی تہذیبی اقدار کو کس قدر متاثر کرتا ہے۔ انسان کے جذباتی و ذہنی رویوں کو ایک خاص سمت دینے میں سماجی عوامل کی کارفرمائی نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ یہ سماجی عوامل' مذہبی' اقتصادی اور تہذیبی ہر نقطۂ نظر سے انسان کی نفسیات کو متاثر کرتے ہیں۔ ''کوٹلے'' کے لوگ جس ذہنی پستی کا شکار ہیں اس کی سب سے اہم وجہ انہیں بنیادی ضروریات زندگی کا فراہم نہ ہونا ہے۔ وہ مسلسل ایک ایسے بحران میں گرفتار رہتے ہیں جو جہالت' اقتصادی بدحالی اور مفلسی کا پیدا کردہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان لوگوں میں زندگی کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں کو برتنے کی شدید خواہش پائی جاتی

ہے۔ مثلاً منگل کے ساتھ رانو کی شادی میں جس طرح تقریباً پورا گاؤں شریک ہوتا ہے اور جس دلچسپی اور لگن کے ساتھ اس موقع کو خوشگوار بنانے کی کوشش کرتا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ لوگ اپنی زندگی کی سختیوں اور تلخیوں کو وقتی طور پر بھلا دینا چاہتے ہیں۔

ازدواجی زندگی کی عمارت زن و شوہر کے درمیان جنسی تعلق کی بنیاد پر کھڑی ہوتی ہے۔ منگل سے شادی کے بعد بھی رانو کچھ عرصہ تک اپنی ازدواجی زندگی کے مستقبل کو لے کر فکرمند رہتی ہے۔ کیونکہ اس وقت تک دونوں کے درمیان جنسی تعلق قائم نہیں ہو سکا تھا۔ جب وہ منگل پر اپنے حق کے متعلق سوچتی ہے تو اس کے ذہن میں فوراً یہ بات آتی ہے کہ چونکہ پنچایت کے حکم کے مطابق اور گاؤں کے سب لوگوں کی موجودگی میں منگل نے اس پر چادر ڈالی ہے لہذا منگل پر اس کا حق قائم ہو گیا ہے۔ لیکن پھر وہ خود ہی تذبذب کا شکار ہو جاتی ہے:

''سوچیں تو حق ہے اور نہیں بھی۔ چادر کا کیا ہے۔''[۲۴]

یعنی اس کے اس تذبذب کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ابھی تک اس کے اور منگل کے درمیان جنسی تعلق قائم نہیں ہو سکا ہے۔ وہ اس حقیقت سے بخوبی واقف ہے کہ بغیر اس تعلق کے ازدواجی رشتہ کو استحکام نہیں حاصل ہو سکتا۔ گو کہ وہ دوران گفتگو چنوں سے یہ بات کہتی ہے کہ اسے محض پیٹ بھرنے کو دو روٹیاں، تن ڈھکنے کو کپڑا اور کسی قدر سماجی تحفظ کی ضرورت تھی جو اس شادی سے پوری ہو گئی لیکن ایک بیوی کے حقوق سے وہ خود کو ہنوز محروم پاتی ہے۔ جب منگل شراب پینا چاہتا ہے اور اس کے منع کرنے پر کہتا ہے کہ:

''یہی ہے نا تم عورتوں کی بات...... کھانے پینے سے بھی
روکتی ہو اپنے مردوں کو''[۲۵]

تو رانو خوش ہو جاتی ہے کہ زبانی ہی سہی دونوں کے درمیان عورت مرد کا رشتہ قائم تو ہوا۔ لیکن جب دونوں کے درمیان کی دیوار ڈھ جاتی ہے تو رانو کے اندر وہ خود اعتمادی پیدا ہو جاتی ہے جسے اس احساس تحفظ کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔ جو شادی کے بعد ایک عورت کو حاصل ہو سکتا ہے۔ ناول نگار اس کی اس بدلی ہوئی کیفیت کا جائزہ ان الفاظ میں لیتا ہے:

''آج اس کے پاؤں یقین سے زمین پہ پڑ رہے تھے۔
آج ہر چیز کتنی آسان، کتنی سبک ہوگئی تھی۔''۲۶؎

رانو کی یہ خود اعتمادی اب اسے منگل سے بے جھجک اپنی فرمائش کرنے اور حق زوجیت کا اظہار کرنے کی ہمت عطا کرتی ہے:

''مجھے دو شلواروں کا کپڑا لادو .... تیوہار آرہے ہیں۔''۲۷؎

دراصل عورت اور مرد کے مابین جذب وکشش ہی انہیں ایک دوسرے کے قریب آنے پر مجبور کرتی ہے۔ ان کی یہ قربت ہی تخلیق کے عمل کو آگے بڑھاتی ہے۔ اگر دونوں میں ایک دوسرے کے لیے جنسی کشش نہ ہو تو گھر کا بسنا اور خاندان کا آگے بڑھنا ایک ناممکن امر بن کر رہ جائے۔ رانو اس حقیقت سے واقف ہے اور اس کے ساتھ ہی وہ تمام عورتیں بھی دونوں کے درمیان جنسی تعلق کا قائم ہونا ضروری خیال کرتی ہیں کہ جنہوں نے رانو اور منگل کی شادی کی اس مہم کو کامیابی سے ہمکنار کرایا تھا۔ یہ عورتیں برابر رانو سے پوچھتی رہتی ہیں ''کچھ ہوا نی'' اور جب انہیں یہ خبر لگ جاتی ہے کہ رانو حاملہ ہے تو ان کی خوشی کا ٹھکانہ نہیں رہتا۔ اس خوشی کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اس بے میل شادی کا انجام جو کہ طرفین کی رضامندی کے بغیر کی گئی تھی، خوشگوار ثابت ہوا۔ اب انہیں یہ اطمینان ہو جاتا ہے کہ رانو اور منگل کی ازدواجی زندگی کو ایک مضبوط بنیاد مل گئی ہے اور اب رانو اور اس کے بچوں کا مستقبل محفوظ ہے۔ یہاں پر ہمیں اس سماجی شعور کا قائل ہونا پڑتا ہے جو بیدی کی تخلیقات میں جا بجا نظر آتا ہے۔ بیدی اس نکتہ سے قاری کو واقف کرانا چاہتے ہیں کہ فرد، خاندان اور سماج کی شیرازہ بندی کے لیے ازدواجی رشتہ کی اہمیت ناگزیر ہے۔ وہ یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ انتہا درجہ کے پسماندہ طبقات کے لوگ بھی جہالت اور مفلوک الحالی کے باوجود ازدواجی زندگی کی افادیت کے نہ صرف یہ کہ قائل ہیں بلکہ گھر کو اجڑنے اور خاندان کو بکھرنے سے بچانے کی پوری کوشش کرتے ہیں۔ اس کوشش میں وہ گنوار اوران پڑھ عورتیں بھی آگے آکر حصہ لیتی ہیں جن کے ذہن میں سماج سے متعلق نظریوں کا تصور بھی نہیں ہوتا اور جو کسی واضح سماجی و

معاشرتی شعور کی مالک نہیں ہوتیں۔

بیدی نے اس ناولٹ میں پسماندہ طبقے کی عورتوں کی نفسیات کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔ پنجاب کے ایک پچھڑے ہوئے دیہی معاشرے میں جہاں سکھ بھی ہیں' ہندو بھی ہیں اور مسلمان بھی لیکن ان سب قوموں کی عورتیں ایک سی فطرت کی حامل ہیں۔ یہ عورتیں ایک دوسرے کے ہر عمل سے باخبر رہتی ہیں۔ ان کی کھوجی فطرت (Inquisitive Nature) انہیں دوسروں کا ہر راز معلوم کیے بغیر چین نہیں لینے دیتی۔ رانو اور منگل کی شادی کے بعد چنوں اور محلے کی دوسری عورتیں ہر وقت اس فکر میں لگی رہتی ہیں کہ دونوں کے درمیان ازدواجی رشتہ قائم ہوا کہ نہیں۔ وہ طرح طرح سے سوالات کر کے اپنے شبہ کو یقین میں بدلنا چاہتی ہیں۔ پر کرما کے دن جب چنوں رانو کو لینے آتی ہے تو اسے ''کھٹ مٹھی'' چٹنی کھاتے دیکھ کر فوراً اس راز کی تہہ تک پہنچ جاتی ہے جسے معلوم کرنے کے لیے وہ عرصہ سے بے چین تھی۔ اس موقع پر اس کا ردعمل ملاحظہ ہو:

> ''چنوں ایک دم تھرک اٹھی۔ ایک ہاتھ کولھے پر' دوسرا سر پر رکھے' وہ اپنے محور کے گرد گھوم گئی اور پھر ایکا ایکی باہر کی طرف لپکی...... چلاتی' پکارتی ہوئی...... نی سروپو!...... نی چاچی پورو! دودنی...... اڑیئے کہاں مر گئیں ساری کی ساری۔ ۲۸

ان عورتوں کی فطرت کا ایک اور پہلو مختلف مواقع پر اس ناولٹ میں سامنے آتا ہے۔ یہ جنسی لذت کے اکتساب کے مختلف طریقے اختیار کرتی ہیں۔ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

۱۔ ''چنوں کو رانو کے کرتے کے اندر کچھ اور ہی گول سڈول' مخروطی سا نظر آیا۔ اس نے بڑھ کر اوپر ہی سے کرتے میں ہاتھ ڈال دیا اور پھر فوراً ہی باہر نکال کر جھٹکنے لگی...... ''ہائے میں مر گئی!'' وہ بولی' جیسے جلتے ہوئے کوئلے چھو لئے ہوں۔'' ۲۹

۲۔ ''پورن دئی نے آگے بڑھ کر زور سے منگل کو دھکا دیا اور بولی۔ جادے جا' بڑا آیا ہے۔

تینگر پڑا۔ چنوں نے بھی دھکا دیا۔'' ۳۰؎

۳۔ ''اور بھی عورتیں اندر آنے اور منگل کو دھکے دے دے کر باہر نکالنے لگیں۔'' ۳۱؎

چنوں کا رانو کے کھلے گریبان میں ہاتھ ڈال کر رانو کے پستانوں کو چھونا اور جلدی سے یہ کہہ کر ہاتھ باہر کھینچ لینا کہ ''ہائے میں مرگئی'' جیسے اس نے جلتے ہوئے انگاروں کو چھولیا ہو جنسی لذت کے حصول کو ظاہر کرتا ہے۔ یہاں پر یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس سماج میں عورتیں ایک دوسرے سے خاصی بے تکلف ہوتی ہیں۔ ورنہ عام طور پر اس طرح سے بے تکلفی سے ایک عورت کا دوسری عورت کے پستانوں کو ہاتھ لگانا پسماندہ طبقات میں بھی نہیں پایا جاتا۔ اسی طرح رانو کے ماں بننے کی امید اس کے گرد پاس پڑوس کی عورتوں کو جمع کر دیتی ہے۔ یہ سب آپس میں گا گا کر اور غیر شائستہ مذاق کر کے ایک دوسرے کو یہ خوش خبری سناتی ہیں۔ پھر وہ منگل کو دھکے دے دے کر گھر سے باہر نکالتی ہیں۔ ساتھ ہی وہ منگل کو ان الفاظ میں اس کی مردانگی کی داد بھی دیتی جاتی ہیں:

''بے حیا۔ پورن بولی۔ تیرا جو کام تھا تو نے کر دیا۔ اب جا اکا چلا۔'' ۳۲؎

منگل کو دھکے دینا اور اس قدر واضح الفاظ میں اس کی مردانگی کی داد دینا اس امر کا ثبوت ہے کہ وہ ایک مرد سے متصادم ہو کر جنسی تلذذ حاصل کرنا چاہتی ہیں۔ دراصل ان عورتوں کی اپنی زندگی صدہا قسم کے مسائل کی آماجگاہ ہے اس لیے جب ان میں سے کبھی کسی کو کوئی خوشگوار صورت حال درپیش ہوتی ہے تو وہ آپس میں ناچ گا کر اور ہنسی مذاق کر کے اس خوشی سے پوری طرح لطف اندوز ہونا چاہتی ہیں۔ شادی' ولادت اور اس نوع کی دوسری چھوٹی چھوٹی دلچسپیاں اور خوشیاں انہیں وقتی طور پر اپنے غم بھلا دینے کا موقع فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ آگے بڑھنے اور جینے کا حوصلہ بھی دیتی ہیں۔ خوشی کے یہ چند لمحے جو ان کی زندگی میں بڑی مشکل سے آتے ہیں وقتی طور پر ساری کدورتیں اور رنجشیں بھلا کر انہیں ایک دوسرے کے قریب لے آتے ہیں:

''جہلم کی تینوں بیٹیاں ...... عنایتی' عائشہ اور سلامتی بھی

چلی آئیں۔ ساتھ جہلم کے بڑے بھائی کا لڑکا بھی تھا۔ مولو! جس
کے بے خود' بے بس اشاروں کی طرف دیکھ کر سلامتی شرما رہی تھی'
برمار ہی تھی۔ پھر نواب کی بیوی...... عائشہ گورداس کی گن وتی......
سب اگلی پچھلی کدورتیں بھول کر اس لمحے میں کھو کھو گئیں۔'' ۳۳

بیدی نے پورے ناولٹ میں پنجاب کے دیہی طرز معاشرت کے بے حد خوبصورت رنگ بکھیرے ہیں۔ چادر ڈالنے کی رسم کے پس منظر میں انہوں نے زبان' ادب' شعر' عقائد' توہمات' میلے' تیوہار' رسم ورواج' طریقہ' علاج غرض کہ تہذیب کے ہر رنگ کو سمو دیا ہے۔ اس ناولٹ کے کردار دوران گفتگو وارث شاہ اور بلھے شاہ کے اشعار پڑھ کر اپنی زبان' اپنے ادب اور اپنے کلچر سے وابستگی کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ کہیں کہیں ناول نگار خود بھی کسی امر کی مزید وضاحت کے لیے پنجابی ادب کے شہ پاروں کو پیش کرتا ہے۔ مرزا صاحبان کی داستان پنجابی ادب کا اہم حصہ ہے۔ بیدی نے ایک موقع پر اسے بطور استعارہ استعمال کیا ہے:

''اس مرزے کی بکی کو بھی استہزا کی صاحبان نے ڈھنک
دیا تھا۔'' ۳۴

بڑی کو لوگوں کی میلی نظر سے بچانے کے لیے رانو ہر ممکن کوشش کرتی اسے پھٹے پرانے' تیل اور بساند میں رسے بسے ہوئے کپڑوں میں رکھتی۔ بال بنانے کے بجائے بکھیر دیتی تاکہ اس پر کسی کی نظر نہ پڑے لیکن بڑی کی جوانی اور حسن چھپنے والی چیز نہ تھی۔ جب وہ کسی کو اس کی طرف غلط نظروں سے دیکھتے ہوئے پاتی تو کہہ اٹھتی:

گورا رنگ نہ دئیں دے ربا
سارا پنڈ ویر پے گیا
گورا رنگ نہ دیجیو پرماتما! سارا گاؤں بیری ہو گیا۔'' ۳۵

رانو کے حاملہ ہونے کی خبر گاؤں کی عورتوں میں خوشی کی لہر دوڑا دیتی ہے:

''اسی دم چنوں' چاچی پورو' بھابھی ودیا' جانکی' سروپو'

چھوٹی رانی چنڈی.........عورتوں کا ایک غول اندر چلا آیا۔تالیں بجاتا' شور مچاتا' ناچتا گاتا ہوا۔

چوڑے والی بانہہ کڈھ کے
منڈا موہ لیا توتیاں والا
چوڑے والی بانہہ دکھا کر تعویذوں والا لڑکا موہ لیا
دمڑی داسک مل کے
منڈا موہ لیا توتیاں والا
دمڑی کی چھال ہونٹوں پہ مل کر تعویذوں والا لڑکا موہ لیا۔''۳۶

گاؤں میں دیوی کا ایک مندر ہے جو گاؤں والوں کی عقیدت کا مرکز ہونے کے ساتھ ہی ان کی آمدنی کا بھی ذریعہ ہے۔قرب وجوار کے عقیدت مند بڑی تعداد میں پرکرما کرنے آتے ہیں اور اس طرح مندر کے آس پاس ایک میلہ سا لگ جاتا ہے۔مختلف قسم کے تماشے ہوتے ہیں اور گاؤں کی بنی ہوئی چیزیں اچھے داموں پر ان جاتریوں کے ہاتھ فروخت کردی جاتی ہیں:

''کسی کو معلوم نہ تھا کوٹلہ گاؤں کے لوگوں کے گھر دولت سے بھر جائیں گے اور ان پر ہن برسنے لگے گا۔دیوانے شاہ کا سودا بک جائے گا اور جاٹ کا گھی' خیرے کا تیل اور جہلم کی سبزی .... سنار کی بالیاں' ٹھٹھیار کی تھالیاں' چراغ کے چوزے' نکھار کے کوزے' سب بک جائیں گے۔''۳۷

اس مندر کے بارے میں مشہور تھا کہ جس دیوی کا یہ مندر ہے وہ کبھی بھیروں کے چنگل سے بچ کر ادھر آ نکلی تھی اور جس جگہ اب مندر ہے یہیں اس نے رک کر کچھ دیر آرام کیا تھا۔گاؤں والے جس میں ہندو اور سکھ دونوں شامل تھے اس دیوی کے عقیدت مندوں میں شمار ہوتے تھے۔ چنانچہ بڑی پرکرما کے دن حضور سنگھ اور جنداں بھی پرکرما کرنے جاتے

ہیں۔ دراصل پنجاب میں ایسے گھرانے بڑی تعداد میں تھے جہاں گھر کے افراد میں سے کچھ سکھ تھے اور کچھ ہندو۔ بہت سی ہندو عورتیں اولاد کے لیے منت مانتی تھیں کہ اگر دو لڑکے ہوئے تو ان میں سے ایک کو یا پھر بڑے لڑکے کو کیش دھاری سکھ بنا دوں گی۔ ہندو اور سکھ مذہب کے پیروؤں میں آپس میں شادیاں بھی ہوا کرتی تھیں۔ اس طرح پنجاب میں ہندوؤں اور سکھوں کے مابین مذہبی تفریق بہت کم تھی۔

اس پسماندہ گاؤں میں ایک اور عقیدہ عام تھا کہ جب تک گاؤں کے لوگ مندر کے زیر سایہ رہیں گے اور:

> ''دیا دھرم والے لوگ، جو ہڑ کے کنارے اڑ کر آ بیٹھنے والے کبوتروں کو دانہ دنکا ڈالتے ہیں کو ٹلے میں کوئی پاپ نہیں ہو سکتا۔ ہوگا بھی تو اس کی پوری سزا ملے گی جیسی کہ بھیروں کو ملی تھی۔'' ۳۸؎

چنانچہ نوجوان جاترن کی اجتماعی آبروریزی کے نتیجے میں موت کے بعد جس طرح تلو کے کا قتل ہوا اور چودھری مہربان داس اور اس کے بھائی کو قید کی سزا ہوئی نیز اس کی حویلی، جائیداد، زمین وغیرہ مقدمہ کی نذر ہوئی اس سے گاؤں والوں کے اس عقیدے کو اور تقویت ملی اور وہ اس قدر چوکنے ہو گئے کہ اب غیر عورتوں کی طرف کوئی نظر اٹھا کر بھی نہ دیکھتا تھا۔

پرکرما کے دن گاؤں کی رونق دیکھتے ہی بنتی تھی۔ باہر سے آئے ہوئے جاتری بھیڑ کی شکل میں دیوی ماں کی بھینٹیں گاتے، جذبہ عقیدت سے سرشار مندر کی طرف بڑھتے نظر آتے:

> ''یہ جاتری لوگ تھے جو سر جھکائے دیوی کی بھینٹیں گاتے ہوئے آرہے تھے۔ ڈھولک پیٹتے، چھینے بجاتے ہوئے دیوی ماں کی استتی گا رہے تھے۔ وہ سب اپنے اپنے گناہوں کا کفارہ کرنے چلے آئے تھے۔ گناہ جو ہو چکے تھے .... گناہ جو ہو رہے ہیں .... گناہ جو ہونے والے ہیں، وہ ناچ رہے تھے، گا رہے

تھے۔''۳۹

گاؤں کی عورتیں بھی پرکرما کے مبارک دن مندر جانا نہیں بھولتیں۔

''گاؤں کی گج گامنیاں ہاتھوں میں تھالی' تھالی میں صد برگ صد برگ میں سیندور لئے مندر کی طرف چل نکلتیں اور اپنی ہی چال میں مست کہیں ایک کوٹھے پر تھم جاتیں تو گیان چند اور کشیر سنگھ' دلدو اور دیوانے کی نبضیں چھوٹ جاتیں۔ ان کے جاتے ہی وہ ہوش میں آجاتے اور ایک زبان ہو کر چلا اٹھتے ....''ہوئے ہوئے!..........''۴۰

مندرجہ بالا دونوں اقتباسات اس پسماندہ سماج میں لوگوں کے مذہبی لگاؤ اور پرستش وعبادت کے طریقے پر روشنی ڈالتے ہیں۔ لوگوں کا جوش وخروش کے ساتھ دیوی کی استتی کرتے ہوئے مندر کی طرف بڑھنا۔گاؤں کی عورتوں کا تھالیوں میں سیندور لے کر پوجا کے واسطے مندر جانے کے لیے گھر سے نکلنا۔اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ شہری باشندوں کے برعکس دیہات کے رہنے والوں میں اپنے مذہبی عقائد کے تئیں زیادہ سنجیدہ رویہ پایا جاتا ہے۔مذہبی نوعیت کے میلے دیہات کے رہنے والوں کو وقتی طور پر اس چہل پہل اور ہنگامے میں اپنی دکھ بھری زندگی کے تلخ حقائق کو بھولنے میں مدد کرتے ہیں۔اقتصادی نقطۂ نظر سے بھی یہ مذہبی اجتماع اس گاؤں کے لوگوں کے لیے سودمند ثابت ہوتا ہے۔گاؤں کی بنی ہوئی چیزیں دور دراز اور قرب و جوار سے آئے ہوئے عقیدت مندوں کے ہاتھوں مناسب داموں پر فروخت ہو جاتی ہیں۔بیدی نے مندر کی طرف بڑھتے ہوئے عقیدت مندوں کی بے حد حقیقی تصویریں پیش کی ہیں۔لوگوں کا ہجوم جس جوش وخروش کے ساتھ مندر کی طرف بھنٹیں گاتا ہوا بڑھتا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے کہ انتہائی ناسازگار حالات کے تحت زندگی گزارنے کے باوجود ان لوگوں میں ایک خوش آئند مستقبل کی امید باقی ہے۔ان لوگوں کا یہ مذہبی لگاؤ اور جوش وخروش خدا کی ذات پر ان کے بے پناہ اعتقاد کا ثبوت ہے۔ منتیں' مرادیں' دعائیں ان لوگوں کے اس یقین کو ظاہر کرتی ہیں کہ یہ اپنی موجودہ دکھ بھری

زندگی سے نجات حاصل کرنا چاہتے ہیں ان کی آنکھوں نے بھی کچھ خواب دیکھے ہیں جنہیں یہ تعبیر کا لباس پہنتے ہوئے دیکھنا چاہتے ہیں۔

طنز و مزاح کی حسِ اس سماج میں بھی پائی جاتی ہے۔ ہنسی مذاق، چھیڑ چھاڑ، لطیفہ گوئی اور اسی نوع کی دوسری عام دلچسپیاں ان لوگوں کی زندگی کو خوش گوار بناتی ہیں۔ سرداروں سے متعلق لطیفے سنا کر نواب، اسماعیل وغیرہ منگل کو ہنسانے کی کوشش کرتے ہیں۔ منگل بھی اس مذاق میں پوری دلچسپی لیتا ہے:

"پھر منگل کے "جونڈے" پر ہاتھ رکھتے ہوئے اسماعیل پوچھتا "یہاں کچھ ہوتا ہے؟"

"ہاں ہوتا ہے۔" منگل پیچھا چھڑانے کے لیے مان لیتا۔ لیکن اسماعیل اسی پر بس نہ کرتا۔ بات کو آگے بڑھاتے ہوئے وہ کہتا۔ "سن .... یہ تمہیں دن کے بارہ بجے ہی ہوتا ہے یا رات کے بارہ بجے بھی؟'

دن کے .... جو اصلی سکھ ہے، اسے تو دن کے بارہ بجے ہی ہوتا ہے .... اتنے بال اور گرمی کتنی پڑتی ہے۔"

"پھر .... ؟ اسماعیل کہتا" وہ اپنے گاؤں کا وساکھا سنگھ ہے نا .... ترکھان .... وہ تو رات کے بارہ بجے بہت "کھر دو" کرتا .... شور مچاتا ہے۔" منگل جواب دیتا .... وہ حرام جادہ .... ضرور مسلمان سے سکھ ہوا ہوگا" [۱۳]

یہ لطیفہ گوئی اور ان یکہ والوں کا آپس میں ہنسی مذاق جن میں ہندو بھی ہیں، مسلمان بھی اور سکھ بھی، یہ ظاہر کرتا ہے کہ گاؤں میں زیادہ تعداد ان لوگوں کی ہے جو مذہبی منافرت سے دور ہیں۔ لیکن جب سلامتی سے منگل کے تعلق کی بات سامنے آتی ہے تو سلامتی کے بہنوئی مراد اور اس کے ساتھی منگل کو جان سے مار دینے کے لیے ایکھ کے کھیت میں آ بیٹھتے ہیں۔ دراصل ہر سماج کسی نہ کسی تضاد کا شکار ہوتا ہے۔ یہ پسماندہ معاشرہ انہیں تضادات کا

شکار ہے۔ بیدی اگر صرف مکمل یک جہتی کا ذکر کرتے تو یہ حقیقت پسندانہ رویہ نہ ہوتا۔ چنانچہ اگر ایک طرف اس گاؤں میں مسلمانوں، ہندوؤں اور سکھوں میں میل جول ہے۔ عنایتی، سلامتی اور عائشہ وغیرہ کا رانو کے گھر آنا جانا ہے۔ منگل نواب، اسماعیل اور گرداس وغیرہ کے برادرانہ تعلقات ہیں تو دوسری جانب مراد یعنی سلامتی کے بہنوئی کا جارحانہ رویہ بھی ہے اور پورین دئی کو اپنے شوہر سے یہ شکایت بھی ہے کہ جہلمیں کو دھرم شالہ میں کیوں بلایا گیا۔ پورن دئی کے اس اعتراض کی وجہ جہلمیں کا مسلمان ہونا ہے۔

ہندوستان کے دوسرے دیہی اور شہری معاشروں کی طرح پنجاب کے اس پسماندہ سماج میں بھی جس کا ایک نمونہ کوٹلہ گاؤں ہے، مختلف رسم ورواج کی پابندی ضروری خیال کی جاتی ہے۔ ان رسموں اور رواجوں کی نوعیت کبھی تو مذہبی ہوتی ہے اور کبھی معاشرتی، شہروں کی بہ نسبت دیہاتوں میں ان کی پابندی زیادہ کی جاتی ہے۔ اس طرح کی ایک مثال شوہر کی موت کے بعد اس کی بیوہ کا اپنے ہاتھوں کی چوڑیاں توڑنا ہے۔ ہندوستانی معاشرے میں چوڑی کا پہننا کسی عورت کے سہاگن ہونے کی نشانی ہے۔ لہذا شوہر کی موت کے بعد فوراً ان چوڑیوں کو توڑ دیا جاتا ہے۔ بیوہ ان چوڑیوں کو توڑتی ہے لیکن کبھی کبھی یہ کام دوسری خواتین انجام دیتی ہیں۔ ایسا عموماً اس وقت ہوتا ہے جب شدت غم کے باعث بیوہ عورت کے حواس وقتی طور پر معطل ہو جاتے ہیں۔ تلوکے کے قتل کے بعد رانو بھی اسی قسم کی کیفیت سے دوچار ہے۔ اس کی سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ اچانک یہ سب کیا ہو گیا۔ ایسے میں اس کی چوڑیاں توڑنے اور سر پر خاک ڈالنے کا کام چنوں و پورن دئی کرتی ہیں:

> ....اس کی سمجھ میں کچھ بھی نہیں آ رہا تھا۔ نہ معلوم
> کیوں اسے گھر کے سب زیور، سب کپڑے پہننے کا خیال چلا آیا۔
> وہ یہ کرنے والی تھی کہ چنوں نے پکڑ لیا اور اس کے ہاتھ دیوار سے
> مار مار کر چوڑیاں توڑنے لگی۔ پورن دئی باہر سے مٹی کی مٹھیاں بھر
> کر لائی اور رانو کے سر پر خالی کر دیں۔'' [۴۲]

غرض کہ بیدی کا یہ ناولٹ ایک ایسا تہذیبی مرقع ہے جس میں ایک پسماندہ پنجابی

معاشرے کے طرز زندگی' عقائد' توہمات' طرز عبادت' روایات' تہذیب وتمدن' ادب' شعر' مذہب' تیوہار' زبان اور تہذیبی وثقافتی اقدار کی ایسی جاندار اور حقیقی تصویریں نظر آتی ہیں کہ پڑھنے والا اس میں کھو کر رہ جاتا ہے۔ یہ پنجاب کے ایک گاؤں میں رہنے والے ان لوگوں کی کہانی ہے جو جاہل ہیں' مفلوک الحال ہیں۔ لیکن اس جہالت اور غریبی کے باوجود ان کا اپنا ایک سماجی وتہذیبی رویہ ہے۔ یہ توہمات کے اسیر بھی ہیں' اخلاقی قدروں کے پاسبان بھی ہیں اور ان قدروں کو توڑنے کا کام بھی انجام دیتے ہیں۔ عورتیں رشک وحسد سے جلی بھنی بھی رہتی ہیں اور ایک دوسرے کی مدد کو فرض اولین بھی خیال کرتی ہیں۔ جنداں' رانو' حضور سنگھ' تلوکے' منگل' بڑی' چنوں' مہربان' داس' پورن دئی' سلامتی' مراد' عنایتی' عائشہ' نواب اور دوسرے کتنے ہی کردار زندگی کی بوقلمونی کے مظہر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور منفی و مثبت رویوں سے اپنی سماجی شناخت قائم کرتے ہیں۔ یہ سبھی کردار وہ زندگی جیتے ہیں جو نشاط وغم' دولت وغربت' زندگی وموت' علم وجہالت' دکھ سکھ' جیسی ان گنت متضاد کیفیات کی حامل ہے۔ اپنی تمام تر ناہمواریوں کے باوجود پنجاب کا یہ دیہات ایک ایسے معاشرے کی تصویر پیش کرتا ہے جو خدا کی بخشی ہوئی اس عظیم نعمت یعنی زندگی کو ہر قیمت پر جینا چاہتا ہے۔ یہی وہ جذبہ ہے جو ہر مسئلہ کا حل نکالنے میں انسان کی مدد کرتا ہے۔ بیدی کا یہ ناولٹ تہذیبی و ثقافتی قدروں کے حوالے سے ایک پسماندہ سماج اور اس میں زندگی گزارنے والے افراد کی زندگی کی حقیقی تصویر پیش کرنے کی کامیاب ترین کوشش ہے۔

حواشی

۱۔ راجندر سنگھ بیدی' ایک چادر میلی سی' صفحہ ۶

۲۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۶

۳۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۱۳

۴۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۱۵

۵۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۱۷۔۱۸

۶۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۱۸

۷۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۷

۸۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۲۲

۹۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۲۷

۱۰۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۲۸

۱۱۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۴۷

۱۲۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۳۸

۱۳۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۴۹

۱۴۔ کروکشیتر وہ میدان جہاں مہابھارت کی لڑائی ہوئی تھی۔

۱۵۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۵۳

۱۶۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۶۷۔۶۸

۱۷۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۵۴

۱۸۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۱۲۳

۱۹۔ دھوبی'

۲۰۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۵۹

۲۱۔ ایک چادر میلی سی' صفحہ ۹۵

۲۲۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۴۴
۲۳۔ بحوالہ وارث علوی، راجندر سنگھ بیدی، صفحہ ۶۰۔۶۱
۲۴۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۸۷
۲۵۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۰۵
۲۶۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۱۷
۲۷۔ صفحہ ۱۱۶
۲۸۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۱
۲۹۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۰
۳۰۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۴۔۱۲۵
۳۱۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۵
۳۲۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۵
۳۳۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۸
۳۴۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۶۳
۳۵۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۳۱
۳۶۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۴
۳۷۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۱۸
۳۸۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۲۹۔۳۰
۳۹۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۹
۴۰۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۱۹
۴۱۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۸۴۔۸۵
۴۲۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۲۷

☆

حرف آخر

اب جب کہ یہ مقالہ تکمیل کے مراحل سے گزر چکا ہے۔ راقم الحروف ضروری سمجھتا ہے کہ ان اہم نکات کو مختصراً قلم بند کردے جو بیدی کی نگارشات کے تہذیبی وثقافتی جائزے کی روشنی میں سامنے آئے ہیں۔

مقالے کے پہلے باب میں یہ بحث اٹھائی گئی تھی کہ سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے اردو افسانے کی کیا روایت رہی ہے۔ اس بحث کے نتیجے میں جو اہم نکات سامنے آئے ہیں وہ درج ذیل ہیں۔

سماجی تنقید یا سماجی حقیقت نگاری کے وسیلے کے طور پر افسانہ بحیثیت ایک صنف ادب سماجی علوم کے ماہرین کے براہ راست، موضوعی، منطقی ومعروضی انداز بیان کے مقابلے میں زیادہ مؤثر کردار ادا کرسکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سماجیات کا ماہر صرف صورت حال کے ظاہر پر نظر رکھتا ہے اور حقائق کے براہ راست بیان میں یقین رکھتا ہے اس کے برعکس کہانی کار تخلیقی اظہار کا وہ طریقہ اختیار کرتا ہے جو صورت حال کے ظاہر کے ساتھ اس کے داخل یا باطن کو بھی پیش نظر رکھتا ہے۔ کیا ہورہا ہے کی عکاسی کے ساتھ کیا ہوسکتا ہے کے امکانات اور کیا ہونا چاہیے کی تمنا ایک اچھے افسانہ نگار کی سماجی تنقید کا حصہ ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ وہ تمدن کو بھی پیش نظر رکھتا ہے۔ اس طرح سماج کی ایک مکمل تصویر پیش کرنے میں افسانہ نگار سماجیات کے ماہر پر سبقت لے جاتا ہے۔

سماجی حقیقت نگاری کے نقطۂ نظر سے جب ہم اردو افسانے کا جائزہ لیتے ہیں تو ایک انتہائی صحت مند روایت ہمارے سامنے آتی ہے۔ پریم چند پہلے سماجی حقیقت نگار کی حیثیت سے ابھرتے ہیں۔ وہ پہلی بار سماج اور فرد سے متعلق حقائق کو کہانی کا موضوع بناتے

ہیں۔اس کے بعد کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، غلام عباس، خواجہ احمد عباس، رام لعل، جوگندر پال اور دوسرے کئی کہانی کاروں نے اپنی ادبی وتخلیقی کاوشوں سے اردو افسانے کو سماجی حقیقت نگاری کا مظہر بنا دیا۔ پریم چند کا افسانہ ''کفن'' کرشن چندر کا ''کالو بھنگی'' غلام عباس کا ''آنندی'' منٹو کا ''کھول دو'' اور عصمت کا افسانہ ''چوتھی کا جوڑا'' انسانی سماج کی حقیقی تصویر پیش کرتا ہے۔ بیدی نے عصری سماجی مسائل کو فنکارانہ چابک دستی سے اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا۔ان کی کہانی ''حجام الہ آباد کے'' ملک کی سماجی وسیاسی صورت حال پر زبردست طنز کی حیثیت سے سامنے آتی ہے۔ان کہانی کاروں کے یہاں سماج کی جو جھلک نظر آتی ہے وہ ترجمانی بھی ہے اور تنقید بھی۔اس لحاظ سے اردو افسانہ سماجی حقیقت نگاری کی روایت کا اہم حصہ رہا ہے۔آج بھی اس کا رشتہ فرد اور سماج سے اسی طرح برقرار ہے۔

میری یہ بحث نامکمل رہ جاتی اگر بیدی کے افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی کی تفصیل سے نشاندہی نہ کی جاتی۔ بیدی کے افسانوں کا جائزہ لینے کے بعد راقم الحروف اس نتیجے پر پہونچا ہے کہ ان افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی پورے طور پر موجود ہے۔ بحیثیت سماجی حقیقت نگار بیدی اس اہم نکتہ سے بخوبی واقف ہیں کہ انسانوں کے سماجی رویے کے پس پشت وہ مخصوص سماجی وتہذیبی اقدار ہوتی ہیں جن کی تشکیل میں مذہبی عقیدہ، روایت، زبان، ادب اور اساطیر جیسے عناصر کی کارفرمائی ہوتی ہے۔مثلاً گرہن کی ہولی سسرال والوں کے مظالم سے توشاکی ہے مگر شوہر رسیلا کی زیادتیوں کو اس لیے ہر قیمت پر برداشت کرنے کے لیے تیار ہے کہ شاستروں نے اسے بھگوان کا درجہ دیا ہے۔''لاجونتی'' میں بیدی نے مغویہ عورتوں سے متعلق سماجی رویہ کو موضوع بنایا ہے۔''لاجونتی'' کی بازیافت کے بعد سندر لال اسے دیوی تو بنا دیتا ہے لیکن بیوی نہیں بناتا۔ ذہنی طور پر عورت سے متعلق اس غلط سماجی رویہ کو وہ ناپسند کرتا ہے۔ مگر خود اپنے جذبات پر اسے اختیار نہیں۔ دوسری طرف لاجونتی اس صورت حال کے لیے تیار نہیں۔ وہ ایک روایتی عورت ہے اور بیوی بن کر رہنا چاہتی ہے۔ وہ سندر لال سے عقیدت نہیں محبت کی خواہاں ہے۔ اسی طرح افسانہ

''تلادان'' میں دھوبی کا بیٹا بابو عدم مساوات اور ذات پات کی بنیادوں پر کھڑے ہوئے سماج کے خلاف باغیانہ رخ اختیار کرتا ہے۔

بیدی چونکہ پنجابی ہیں اس لیے پنجاب کے دیہی معاشرے میں جو روایات اور عقائد' رسم و رواج اور توہمات پائے جاتے ہیں۔ وہ ان کی کہانیوں میں جا بجا نظر آتے ہیں۔ گرہن' رحمٰن کے جوتے' بیکار خدا' چھوکری کی لوٹ وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن میں مخصوص علاقائی و تہذیبی خصوصیات' رسم و رواج' توہمات اور عقائد کے پس منظر میں بیدی نے فرد اور جماعت کے نفسیاتی و معاشرتی رویوں کو پیش کیا ہے۔ اس طرح ان کے افسانے تمدن اور معاشرت کے نقطۂ نظر سے بے حد کامیاب قرار دیے جا سکتے ہیں۔

کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے بیدی ایک بے حد کامیاب افسانہ نگار ہیں۔ انہوں نے کرداروں کی نفسیات اور ذہنی و جذباتی کیفیات کا مطالعہ کر کے ان کرداروں کے سماجی اور تہذیبی پس منظر کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ بیدی کے ابتدائی دور کی کہانیوں میں ''گرم کوٹ'' کا کردار ''ایک کلرک'' انتہائی فنی بصیرت سے تراشا گیا کردار ہے۔ محض دس روپیہ کے نوٹ میں وہ بہت کچھ خرید لینا چاہتا ہے۔ اس کے اندرون کی جذباتی کیفیت اور نفسیاتی کشمکش کو بیدی نے بڑی خوبی کے ساتھ الفاظ کا پیکر عطا کیا ہے۔ ''بھولا'' میں ایک بچے کی نفسیات کی بے حد سچی عکاسی کی گئی ہے۔ عموماً گھر کے بزرگ بچوں کو ٹالنے کے لیے یہ کہہ دیتے ہیں کہ دن میں کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں تاکہ وہ کہانی سنانے کی فرمائش کر کے ان کے کام میں حارج نہ ہوں۔ یہ چھوٹی سی بات ایک معصوم بچے کے ذہن پر کس قسم کا اثر ڈالتی ہے اور وہ کس طرح کی جذباتی و نفسیاتی کشمکش کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس چیز کو بیدی نے اجاگر کیا ہے۔

صرف ایک سگریٹ کا کردار سنت رام بوڑھا ہو جانے کی وجہ سے مختلف و متضاد کیفیات کا حامل ہے۔ وہ اپنے جوان لڑکے پال سے بے وجہ بدگمان رہتا ہے اور سمجھتا ہے کہ لڑکا چونکہ اب اپنے پیروں پر کھڑا ہے اس لیے اسے نظر انداز کرتا ہے۔ جب یہ غلط فہمی دور ہوتی ہے تو وہ بیٹے کو گلے لگا کر رو پڑتا ہے۔ اس طرح بیدی کا یہ کردار بڑھاپے میں

انسان کی ذہنی و جذباتی حالت کی بے حد فطری تصویر پیش کرتا ہے۔ کوارنٹین کا بھاگو خدمتِ خلق کے جذبوں کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ طاعون کی وبا پھیلنے کے بعد ڈاکٹر کے ہمراہ وہ لوگوں کی جان بچانے میں دن رات ایک کر دیتا ہے۔ اس کی فرض شناسی اور جذبۂ خدمت ہر قسم کے صلے اور انعام و اکرام سے بے نیاز ہے۔ اس طرح بیدی کے سبھی کردار محض صفحات کی زینت بن کر رہ جانے والے کردار نہیں ہیں۔ بلکہ کسی نہ کسی سماجی، معاشرتی، اخلاقی، جذباتی اور تہذیبی بنیاد سے جڑے ہونے کے باعث ہماری دنیا کے جیتے جاگتے افراد معلوم ہوتے ہیں۔

''بیدی کی کردار نگاری کے متعلق اہم بات یہ ہے کہ ان کے نسوانی کردار زیادہ توانا اور فنی اعتبار سے بالیدہ ہیں۔ ان کے افسانوں میں عورت کے مختلف روپ پائے جاتے ہیں۔ وہ ماں، بیٹی، بہن، بیوی، محبوبہ، طوائف وغیرہ کے روپ میں نظر آتی ہے۔ بحیثیت شریک زندگی اور رفیقۂ حیات بیدی کی کہانیوں کی عورت خانہ داری کی مصیبتیں سہتی ہے۔ گھریلو مسائل کا سامنا کرتی ہے۔ شوہر اور سسرال والوں کے مظالم برداشت کرتی ہے۔ کبھی رحمت اور کبھی زحمت بن کر سامنے آتی ہے۔ ''اندو'' اور ''شمی'' کی شکل میں یہ چھوٹے سے گھر کو جنت بنا دیتی ہے اور کلکارنی کی صورت میں اپنے قنوطیت پسند شوہر مادھو کی موت کا سبب بھی بن جاتی ہے۔ بحیثیت عورت اپنے جذبۂ تخلیق کی تسکین کے لیے وہ مصری کی شکل میں ایک ایسی ماں بن جاتی ہے جو اپنے بچے کے باپ کو پہچانتی بھی نہیں۔ کلیانی ایک جسم فروش عورت ہے مگر ایک بچے کی ماں بننا اور اس کی پرورش کرنا اس کا مقصد حیات ہے۔ لاجونتی میں ہمارے سامنے ایک ایسی عورت آتی ہے جو انسانی سطح پر جینا چاہتی ہے۔ اس کا شوہر اسے دیوی کہہ کر پکارتا ہے لیکن وہ دیوی نہیں بیوی بننا چاہتی ہے۔ اس طرح بے حد فطری انداز میں بیدی نے ایک شادی شدہ عورت کی نفسیات کو سمجھنے اور اس کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ عورت بحیثیت ماں بیدی کی کہانی کوکھ جلی میں بھرپور طریقے سے سامنے آتی ہے۔ اپنے لڑکے گھمنڈی کو وہ اچھی راہ اختیار کرتے دیکھ کر ڈر جاتی ہے۔ وہ ان بچوں کی طرح اس کا انجام نہیں چاہتی جو عمر کے لحاظ سے زیادہ عقل مند تھے اور ایشور نے انہیں

اپنے پاس بلا لیا تھا۔ آتشک کی بیماری میں وہ دل و جان سے بیٹے کی تیمارداری کرتی ہے اور اس کے اس عیب کو بھی ممتا کی چادر سے ڈھک لیتی ہے۔ اس طرح بیدی کے یہاں کی عورت نہ صرف اپنی فطرت بلکہ اپنے تہذیبی و معاشرتی پس منظر کے باعث بھی زندگی اور اس کے تقاضوں سے بھرپور کردار کی حیثیت سے سامنے آتی ہے۔

اس مقالے کا پانچواں اور آخری باب بیدی کے ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' کے تہذیب و معاشرتی جائزے سے متعلق ہے۔ بیدی کا یہ ناولٹ پنجاب کی دیہی زندگی اور وہاں کے معاشرے کی تہذیب کا آئینہ ہے۔ اس کی کہانی ایک غریب سکھ خاندان کی کہانی ہے۔ یہ خاندان ایک اکے والے (تلوکے) اس کی بیوی (رانو) بوڑھے ماں باپ (حضور سنگھ اور جنداں) بیکار اور آوارہ گرد چھوٹے بھائی (منگل) ایک بیٹی (بڑی) اور دو چھوٹے بچوں پر مشتمل ہے۔ یہ لوگ غریب جاہل اور توہم پرست ہیں۔ ان کے آس پاس بھی اسی طرح کے لوگ آباد ہیں۔ عقاید کے اختلاف سے قطع نظر ان کی زبان' کلچر' ادب' تہذیب اور رہن سہن ایک سا ہے۔ ذات پات اور سماجی و مذہبی حد بندیاں ان کے سماج میں بھی پائی جاتی ہیں۔ توہم پرستی' گالی گلوج' مار پیٹ اور جھگڑا فساد ان لوگوں کی روزمرہ کی زندگی کا حصہ ہے۔ شراب نوشی اس طبقے کے مردوں میں عام ہے۔ عورتیں احساس عدم تحفظ کا شکار ہیں اور مردوں کی بالادستی و حاکمیت کی بنیادوں پر کھڑے اس سماج میں اپنا وجود برقرار رکھنے کے لیے ٹونوں اور ٹوٹکوں کا سہارا لیتی ہیں۔ یہ وہ سماجی پس منظر ہے جس میں شوہر کی موت کے بعد بیوہ عورت پر اس کے دیور کے ہاتھوں چادر ڈالنے کی رسم کو بنیاد بنا کر پنجاب کے ایک پسماندہ دیہی علاقے کی حقیقی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ایک چادر میلی سی کے تہذیبی و معاشرتی جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ بیدی ایک کامیاب اور سچے سماجی حقیقت نگار کی حیثیت سے نہ صرف یہ کہ معاشرتی و تہذیبی اقدار سے گہری واقفیت رکھتے ہیں بلکہ وہ کرداروں کے سماجی و تہذیبی رویہ کے پس پشت ان تمدنی و معاشرتی عوامل کی کارفرمائی کو بے حد فنکارانہ طور پر افسانے کی بُنت میں شامل کر کے اپنے تخلیقی تجربے کا حصہ بناتے ہیں۔

اس طرح بیدی کا تہذیبی شعور، انسان کے نفسیاتی و جذباتی رویوں پر ان کی گہری نظر، اساطیر، مذہب، عقائد، توہمات اور رسم و رواج نیز دوسرے سبھی معاشرتی و تمدنی آثار و مظاہر سے ان کی گہری واقفیت، جذبے و خلوص کا وفور اور فن پر گرفت انہیں عظیم افسانہ نگاروں کی صف میں لے آتی ہے۔

کتابیات

۱۔ دانہ ودام: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، طبع چہارم ۱۹۹۳ء

۲۔ گرہن: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، طبع سوم ۱۹۹۲ء

۳۔ کوکھ جلی: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، طبع چہارم ۱۹۸۶ء

۴۔ اپنے دکھ مجھے دے دو: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، طبع چہارم ۱۹۸۸ء

۵۔ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، طبع سوم ۱۹۸۸ء

۶۔ مکتی بودھ: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، طبع اول ۱۹۸۲ء

۷۔ ایک چادر میلی سی: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، طبع ششم ۱۹۸۹ء

۸۔ پت جھڑ کی آواز: قرۃ العین حیدر، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، طبع اگست ۱۹۹۰ء

۹۔ منٹو کے نمائندہ افسانے: مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، اشاعت ۱۹۸۹ء

۱۰۔ کرشن چندر اور ان کے افسانے: مرتبہ اطہر پرویز، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ اشاعت، ۱۹۸۶ء

۱۱۔ پریم چند کے نمائندہ افسانے: مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

۱۲۔ انتظار حسین اور ان کے افسانے: مرتبہ پروفیسر گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۸۶ء

۱۳۔ راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے: مرتبہ اطہر پرویز، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، اشاعت ۱۹۸۹ء

۱۴۔ راجندر سنگھ بیدی: وارث علوی، ساہتیہ اکادمی دہلی، پہلی اشاعت ۱۹۸۹ء

۱۵۔ راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری ''اپنے دکھ مجھے دے دو کی روشنی میں''، وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۹۴ء

۱۶۔ روح ادب: ظفر اوگانوی، کلکتہ

۱۷۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل: مرتبہ گوپی چند نارنگ' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس' دہلی ایڈیشن ۱۹۸۱ء

۱۸۔ ادب اور انقلاب: اختر حسین رائے پوری' ماہنامہ ''اردو'' جولائی ۱۹۳۵ء انجمن ترقی اردو (دکن)

۱۹۔ نیا افسانہ مسائل و میلانات: مرتبہ قمر رئیس' اردو اکادمی دہلی۔ اشاعت ۱۹۹۲ء

۲۰۔ انتخاب افسانہ: اتر پردیش اردو اکادمی' لکھنؤ' اشاعت (سوم) ۱۹۸۶ء

۲۱۔ اعتبار نظر: پروفیسر احتشام حسین' پہلی اشاعت ۱۹۶۵ء' ناشر کتاب پبلشر چوک لکھنؤ۔۳

۲۲۔ ترقی پسند ادب: عزیز احمد' چمن بکڈپو' اردو بازار' دہلی

۲۳۔ اردو ادب کی تنقیدی تاریخ: سید احتشام حسین' قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان' دہلی ۱۹۹۷ء

۲۴۔ ادب اور سماج: سید احتشام حسین' پہلی اشاعت ۱۹۴۸ء' کتب پبلشرز لمیٹڈ' بمبئی

۲۵۔ ارسطو سے ایلیٹ تک: جمیل جالبی' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس' دہلی' طبع دوم ۱۹۹۲ء

۲۶۔ ادب کا تنقیدی مطالعہ: ڈاکٹر سلام سندیلوی' نسیم بک ڈپو' لکھنؤ' چھٹا ایڈیشن ۱۹۸۶ء

۲۷۔ بیدی نامہ: شمس الحق عثمانی' مکتبہ جامعہ لمیٹڈ' جامعہ نگر' نئی دہلی' طبع اول ۱۹۸۶ء

۲۸۔ نیا افسانہ: وقار عظیم' ایجوکیشنل بک ہاؤس' علی گڑھ' اشاعت ۱۹۹۶ء

۲۹۔ پریم چند کہانی کا رہنما: پروفیسر جعفر رضا' شبستاں ۲۱۸/۲۵۴ شاہ گنج' الہ آباد' اشاعت ۱۹۹۹ء

۳۰۔ یادرفتگاں نمبر: ماہنامہ نیا دور' لکھنؤ' بابت مارچ تا ستمبر ۱۹۸۸ء

RAJINDER SINGH BEDI

(A Socio-Cultural Study)

by

Dr. Syed Mahmood Kazmi

ڈاکٹر سید محمود کاظمی

صاحبِ کتاب ڈاکٹر سید محمود کاظمی سے میں بہت متاثر ہوں۔ زندگی میں ایسے لوگ بہت کم ملتے ہیں جن کے لیے بڑی سے بڑی محرومی سد راہ نہیں بنتی۔ وہ یقین محکم اور عمل پیہم کی زندہ مثال ہیں۔ انہوں نے اپنی شکستہ پائی کے باوجود علم و ادب کی دنیا میں جو مقام حاصل کیا ہے، وہ قابلِ قدر ہے۔ راجندر سنگھ بیدی: ایک سماجی و تہذیبی مطالعہ دراصل ان کا تحقیقی مقالہ ہے، جس پر یونیورسٹی آف الٰہ آباد نے انہیں ڈاکٹریٹ کی ڈگری سے سرفراز کیا ہے۔

محمود کاظمی نے ایک ایسے موضوع پر قلم اٹھایا ہے، جس پر اردو کے چوٹی کے اہلِ قلم زور آزما ہو چکے ہیں۔ ان میں گوپی چند نارنگ، وہاب اشرفی اور وارث علوی کے نام لینا کافی ہے۔ ایسی تیز روشنیوں میں اپنا چراغ جلانا اور یوں جلانا کہ وہ روشنی دے سکے ایک امرِ محال تھا۔ یہ کٹھن منزل بھی محمود کاظمی نے بہت حوصلے، بڑی خوبی اور حد درجہ جی داری کے ساتھ طے کی ہے۔ کتاب کے پہلے ہی باب "سماجی حقیقت نگاری کا مسئلہ اور اردو افسانے کی روایت" سے ہی ان کی تنقیدی صلاحیت اور بصیرت پوری طرح سامنے آتی ہے۔ ان کے مطابق جب تک ادب عکسِ حیات کے مرحلے کو طے نہیں کر لیتا وہ اس وقت تک نقدِ حیات کی منزل کو نہیں پا سکتا۔ پہلے ہی باب میں انہوں نے جس تنقیدی دقتِ نظر کے ساتھ اردو افسانہ نگاروں کی سماجی حقیقت نگاری سے بحث کی ہے، اس سے ان میں سے ہر ایک افسانہ نگار کی سماجی حقیقت نگاری میں جو فکری اور فنی انفرادیت ہے، وہ پوری طرح سے سامنے آجاتی ہے۔ خصوصاً بیدی کی سماجی حقیقت نگاری کا ان کا تجزیہ انتہائی فکر انگیز ہے۔

کتاب کے دوسرے باب میں محمود کاظمی نے "بیدی کے افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی" کے موضوع سے بحث کی ہے۔ ان کے مطابق بیدی کرداروں کے ذہنی و جذباتی رویوں کی عکاسی کرتے وقت ان علاقائی و معاشرتی خصوصیات کی جانب بھی اشارہ کرتے ہیں جو ان کے کرداروں کے سماجی رویوں کو متاثر کرتی ہیں۔

تیسرا باب بیدی کے بعض زندہ اور متحرک کرداروں کے بارے میں ہے۔ ڈاکٹر محمود کاظمی کے مطابق بیدی ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے افسانے میں واقعہ سازی سے زیادہ کردار سازی پر توجہ صرف کی ہے۔ بیدی کی کردار نگاری کا جائزہ لیتے وقت انہوں نے اس میں پائے جانے والے سماجی اور تہذیبی عناصر کو بے حد خوبی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ چوتھا باب "بیدی کے افسانوں میں نسوانی کرداروں کی انفرادیت" بھی انہی خصوصیات کا حامل ہے۔ اس طرح سے یہ دونوں باب اہمیت رکھتے ہیں اور مطالعے کی دعوت دیتے ہیں۔

پانچواں باب بعنوان "ایک چادر میلی سی کا تہذیبی و معاشرتی مطالعہ" بیدی کی ناول نگاری کا محاکمہ کرتا ہے۔ بیدی کے اس ناولٹ میں ایک دیہی معاشرے اور اس کی تہذیب کی جتنی اور جیسی عکاسی ہوتی ہے اور جس پیمانے پر ہوتی ہے اسے محمود کاظمی نے بحث کا موضوع بنایا ہے اور بڑی ہی دقتِ نظر کے ساتھ ان تمام سماجی و تہذیبی عناصر کو اجاگر کیا ہے جو اس ناولٹ کا موضوع ہیں۔

مندرجہ بالا انہی خصوصیات کے سبب محمود کاظمی کی یہ تصنیف بیدی پر لکھی گئی کتابوں میں ایک اہم اور قابلِ قدر اضافہ ہے۔

پروفیسر یوسف سرمست
سابق صدر شعبۂ اردو عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
www.ephbooks.com

978-81-8223-967-8